PORTA DI MASSA

Laboratorio Autogestito di Filosofia
Epistemologia Scienze Politico-Sociali

Anno 2020 | 1

SEGNO

REDAZIONALE, *I Segni dell'Umano*; GIOVANNI FUSCHINO, *Michele Malatesta. Biografia Scientifica di un Logico*; ENRICO VOCCIA, *A Caccia di (Ig)Nobili Segni*; ITALO NOBILE, *On Denoting. Sguardo su Senso, Denotazione, Descrizioni Definite*; ALDO OLIVERI, *Il Segno della Coscienza*; MARIA ANGARANO, *In Hoc Signo Vinces*; TUFANO, ILIA, *Il Pennello, L'Inchiostro, Il Vuoto nel Segno di Shih T'ao*; ORNELLA MARINI, *L'Evoluzione del Segno in una Prospettiva Filogenetica ed Ontogenetica. Il Test della Figura Umana*

SHAFTESBURY
Le Arti Plastiche
o l'Origine, il Progresso
ed il Potere dell'Arte Figurativa

A cura e con una Introduzione (*Shaftesbury e le Arti Figurative*) di FRANCESCA ZENOBI

SEGNO

REDAZIONALE, I Segni dell'Umano 001
FRANCESCA ZENOBI, *Shaftesbury e le Arti Figurative* 003
SHAFTESBURY, *Le Arti Plastiche o l'Origine, il Progresso ed il Potere dell'Arte Figurativa* 027
GIOVANNI FUSCHINO, *Michele Malatesta. Biografia Scientifica di un Logico* 067
ENRICO VOCCIA, *A Caccia di (Ig)Nobili Segni* 087
ITALO NOBILE, *On Denoting. Sguardo su Senso, Denotazione, Descrizioni Definite* 101
ALDO OLIVERI, *Il Segno della Coscienza* 125
MARIA ANGARANO, *In Hoc Signo Vinces* 133
TUFANO, ILIA, Il Pennello, *L'Inchiostro, Il Vuoto nel Segno di Shih T'ao* 139
ORNELLA MARINI, *L'Evoluzione del Segno in una Prospettiva Filogenetica ed Ontogenetica. Il Test della Figura Umana* 149

PORTA DI MASSA – Laboratorio Autogestito di Filosofia Epistemologia Scienze Politico-Sociali, Autorizzazione Tribunale di Napoli n. 23 del 30/03/2005.
Redazione: Napoli, vico Santa Maria della Purità 35.
E-mail: portadimassarivistadifilosofia@gmail.com
Direttore Responsabile: Enrico Voccia
Redazione del Presente numero: le Riunioni redazionali si sono svolte pubblicamente presso l'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici e sono state assai partecipate. Maria Angarano, Giovanni Fuschino, Ornella Marini, Italo Nobile, Aldo Oliveri, Ilia Tufano ed Enrico Voccia hanno alla fine contribuito con uno o più lavori. Per il metodo redazionale vedere la III di copertina.
Stampato FeF presso Via Enrico De Marinis, 18, 80134 Napoli NA il 7 febbraio 2020.
In prima di copertina: Foto pubblicitaria dalla Rete.
In ultima di copertina: Porta Rosa, Scavi di Elea/Velia, Ascea Marina (SA).

Un Laboratorio Autogestito di Filosofia

LA RIVISTA CHE AVETE TRA LE MANI è espressione di un momento comunitario di lavoro e di confronto tematico in vista di un rinnovamento extraistituzionale del dibattito e della ricerca filosofica, iniziato nel 1995.

Il progetto è partito da alcune constatazioni. Innanzitutto, uno stato sociale di marginalità delle discipline filosofiche trova oggi riflesso nella cultura che di esse si occupa in maniera specialistica – in una forma che tende a racchiudere la Filosofia nel circolo delle attività di riflessione solitaria, circoscrivendo il suo momento pubblico nei soli luoghi istituzionali dell'insegnamento scolastico/ universitario e del convegno tra esperti. In tutto ciò, quel che rischia di andare perduto è proprio quella caratteristica originaria che la faceva essere una modalità di partecipazione diretta alla comprensione delle forme dell'essere e della vita sociale, nonché di revoca del consenso che viene solitamente concesso ai poteri culturali e politici vigenti.

Il nostro progetto, di cui questa rivista è espressione pubblica, è perciò volto alla costruzione di un laboratorio di ricerca non elitario ed esoterico, ma che riscopra quel ruolo sociale che la Filosofia aveva alla sua nascita e che ne ha caratterizzato i suoi momenti più fecondi. Intendiamo, insomma, mostrare come la Filosofia sia il luogo privilegiato per parlare, in modo razionale e sensato, dei nodi cruciali dell'esperienza umana.

Di là di ciò, non esiste una linea culturale prefissata per il lavoro redazionale: la redazione è intenzionalmente costituita da persone provenienti da esperienze e formazioni culturali e politiche eterogenee, che ritrovano nell'autogestione culturale – in una forma e non in preciso contenuto – il loro punto d'incontro. Scrivere su questa rivista significa, pertanto, affermare la volontà di mantenere uno spazio aperto e totalmente autogestito di discussione e di dibattito, che non implica, ovviamente la corresponsabilità reciproca dei singoli lavori e del loro indirizzo.

La redazione è composta, numero per numero, sia da chi propone un suo lavoro incentrato sulla parola chiave di quel numero, sia da chiunque voglia partecipare alle riunioni redazionali che sono assolutamente pubbliche. Il lavoro redazionale è pensato in maniera comunitaria: tutti sono tenuti a leggere e discutere le ipotesi di lavoro degli altri, fornendo loro spunti critici – nei limiti, ovviamente, delle loro conoscenze effettive. In linea di principio, poi, non va criticata l'idea di base, l'opzione culturale di fondo che sottende ad una proposta, ma esclusivamente la sua espressione scientifica. Questo significa che chi si ritrova a leggere e poi discutere un contributo di cui non condivide l'impostazione di base, dovrà fare lo sforzo di entrare all'interno di quelle idee –
che possono, appunto, essere distantissime dalle sue – e pensare come queste stesse potrebbero essere espresse con maggiore incisività, documentazione e coerenza logica. Il collettivo redazionale deve insomma sostenersi a vicenda in una dinamica libertaria, senza cioè censurare le peculiarità del singolo ma, al contrario, cercando di arricchire le sue possibilità espressive – il quale alla fine è ovviamente responsabile della stesura finale del suo lavoro. Questo ovviamente cum grano salis: il ruolo della Redazione e, in ultima istanza, del Direttore Responsabile, consiste anche nell'individuare e, sia pure dolorosamente, eliminare proposte irrimediabilmente deboli e contraddittorie.

Si tratta di un meccanismo redazionale coerente con il tentativo di porsi fuori dai luoghi e delle gerarchie del sapere istituzionalizzato. La parola chiave serve da spunto per aprire un dibattito collettivo che si sviluppa in riunioni redazionali pubbliche che, come dicevamo, non hanno lo scopo di definire una linea prefissata, ma di proporre alla fine un ventaglio di ricerche diversificate, per offrire al lettore i problemi, i sensi, i risultati, le ambiguità connesse al tentativo di dare conto, secondo ragione, degli svariati mondi che una determinata parola ha il dono di offrire alla riflessione degli esseri umani. Parallelamente a questo, e congruentemente con la parola chiave
scelta, il lavoro redazionale offre anche l'edizione di classici della storia del pensiero che vengono incorporati nella rivista e ne sono parte integrante.

In questi anni – oramai venticinque – abbiamo prodotto numerosi numeri di questa rivista, ma, soprattutto, siamo riusciti a coinvolgere centinaia di persone che sono state a vario titolo coinvolte nel progetto di un laboratorio autogestito di Filosofia. Speriamo di riuscire ad allargare, nel prossimo futuro, questa nostra esperienza in sempre nuove direzioni.

Redazionale

I SEGNI DELL'UMANO

Siamo arrivati a questo nuovo numero di *Porta di Massa – Laboratorio Autogestito di Filosofia, Epistemologia e Scienze Politico-Sociali* dedicato al tema della comunicazione segnica nelle sue varie forme. Il lavoro di discussione/crescita collettiva redazionale ha visto il lemma svilupparsi sostanzialmente in quattro direzioni fondamentali: l'aspetto logico e semantico, il meccanismo segnico di identificazione politica, quello dell'uso estetico, quello dell'espressione della personalità profonda e della relativa psicodiagnostica. I saggi che alla fine hanno visto la luce li leggerete in queste pagine, preceduti da un graditissimo rientro: Francesca Zenobi – partecipante alla primissima esperienza, in versione "fanzine", dei tardi anni ottanta di questa rivista – ci presenta la traduzione dei *Plastics…* di Anthony Ashley Cooper terzo Conte di Shaftesbury, insieme al suo lavoro introduttivo sul lavoro e la riflessione del filosofo inglese relativamente agli emblemi che accompagnavano le sue opere e, in generale, sul suo tentativo di esporre la filosofia attraverso il linguaggio dell'arte. Il testo shaftesburyano tradotto è l'abbozzo di un lavoro teorico di critica d'arte – diremmo oggi – che il filosofo inglese aveva in buona parte terminato nella sua permanenza a Napoli, la città dove visse i suoi ultimi anni.

Ci fermiamo qui nel presentare questo numero, perché preferiamo ricordare la persona scomparsa cui Giovanni Fuschino dedica una biografia scientifica ragionata, il logico e filosofo Michele Malatesta. Quelli di noi che poi andarono a fondare questa rivista nella sua primissima versione "fanzine", nei tardi anni settanta e nei primi anni ottanta frequentavano la Facoltà di Lettere e Filosofia di quell'Università degli Studi di Napoli che, allora, non si chiamava ancora "Federico II" ed erano anche gli animatori del Collettivo degli Studenti di allora. Frequentavamo anche con estremo piacere le lezioni del corso di Logica di Michele Malatesta, certo per le sue capacità didattiche con cui riusciva a porgere nella maniera più fascinosa la sua disciplina di elezione, ma anche e forse soprattutto per le sue qualità umane. Eravamo e siamo decisamente più "leftist" e laici di lui, ma questo per Michele Malatesta non era affatto un problema e ci accoglieva con piacere nel suo spazio all'università. Tutti noi ricordiamo con affetto le lunghe discussioni – scientifiche e politiche – che avevamo con lui, dove le notevoli divergenze avvenivano sempre all'interno di un clima di una cordialità tale che, a distanza di decenni, ancora oggi ci manca. Era difficile incontrarlo da quando era tornato a Roma dopo la pensione per cui molti di noi non lo vedevano da anni, ciononostante la sua morte ci ha davvero colpito. Per cui, nel ricordo del sorriso con cui ci accoglieva nonostante le differenze, gli dedichiamo questo numero.

A proposito, abbiamo fatto venticinque anni, essendo il primo numero della nuova serie – "Consenso" – è uscito nel 1995. Dato che il nostro ricordo di Michele Malatesta ci ha portato a parlare del remoto passato di questa rivista, a questo punto, dopo un quarto di secolo, sveliamo un piccolo segreto sul suo nome. Chi non è di Napoli giustamente non sa che "Porta di Massa" è il nome della strada dove si trova la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi *Federico II* – per cui noi da studenti eravamo, come Collettivo degli Studenti, chiamati da quelli delle altre facoltà "quelli di Porta di Massa". Quando ci laureammo e pensammo alla primissima versione della rivista ci venne allora spontaneo chiamarla con quello che sentivamo

essere il nostro nome: ne uscirono tre numeri e poi, alcuni anni dopo, quando eravamo molti di noi erano borsisti all'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, decidemmo di rifondarla nella veste che vedete ora. Buona lettura di questo numero: il prossimo sarà dedicato al lemma "macchina".

Francesca Zenobi

SHAFTESBURY E LE ARTI FIGURATIVE

NELL'INGHILTERRA DEGLI ANNI IMMEDIATAMENTE SUCCESSIVI ALLA "GLORIOSA RIVOLUZIONE", caratterizzata da quello spirito antiassolutista e tollerante che sarà la matrice dell'illuminismo, la figura e l'opera di Anthony Ashley Cooper sembrano riflettere in modo esemplare le novità e le contraddizioni dell'epoca.

Shaftesbury fu un uomo dagli interessi poliedrici. Nipote dell'omonimo parlamentare *whig* redattore dell'*Habeas Corpus Act*, allievo diretto fin dalla prima infanzia di John Locke, fu Pari d'Inghilterra nel periodo della guerra per la successione spagnola e giocò un ruolo importante nella politica inglese contro la Francia assolutista. A questa attività politica egli affiancò la riflessione filosofica, occupandosi prevalentemente di temi morali e religiosi. Il frutto di queste riflessioni è un'opera composita che egli intitolò *Characteristicks*...

Meno nota è la sua opera di trattatista in materia di critica d'arte: queste sue riflessioni prendono corpo in maniera particolare nella fase finale della sua vita e, in particolar modo, nel suo soggiorno a Napoli, nel cui clima mite il filosofo inglese era venuto a cercare tregua al male polmonare di cui era affetto. In questa città egli entrò in contatto con pittori, mercanti d'arte, studiosi e cultori delle arti figurative.

Egli scrisse qui quattro trattati che, nella sua intenzione, avrebbero dovuto unirsi a formare i *Second Characters*..., ma di cui solo i primi due videro la luce come un'appendice non prevista delle *Characteristicks*... I *Second Characters*... furono invece pubblicati in maniera conforme alla volontà del loro autore solo agli inizi di questo secolo e sono pressoché intradotti. Il presente lavoro nasce dallo studio di questi ultimi scritti e si sofferma sui vari momenti in cui si articola il rapporto di Shaftesbury con le arti del disegno, prima e dopo la sua permanenza napoletana.

I. Ut Pictura Philosophia. Le Characteristicks... nella loro Espressione Figurativa

"QUESTA SEMPLICE FILOSOFIA CASALINGA, di guardare dentro noi stessi può renderci mirabili servigi nel correggere le nostre idee erronee intorno alla religione".[l, p. 95] "This plain home-spun Philosophy of looking into our-selves...": ecco già nella prima fase della ricerca filosofica di Shaftesbury affiorare il senso, tutto socratico, della filosofia come indagine morale condotta su sé stessi, della conoscenza che si disinteressa di astruserie metafisiche e cavilli di accademici pedanti per puntare al suo supremo oggetto, l'animo umano, in ossequio all'imperativo dell'oracolo delfico.

Non si tratta evidentemente di auscultazione compiaciuta dei moti interiori, né di solipsismo romantico: in Shaftesbury il "soliloquy" è un mezzo del tutto razionale per difendersi da tentazioni fanatiche o superstiziose, nonché una via teoretica per giungere alla radice dei propri pensieri comprendendone l'intimo, logico, strutturarsi.

Ciò comporta un continuo ritornare sui propri passi, una riflessione mai finita sugli approdi già raggiunti, un pensiero che cresce e prolifica su sé stesso. Shaftesbury è sempre in cerca di un'ulteriore, più chiara e più completa, espressione di ciò che ha già detto;

di qui i continui rimandi da un'opera all'altra, lo sforzo di sistematizzazione che tende a divenire sempre più globale, tanto da dare al lettore – specie nelle ultime opere – l'impressione di un incastrarsi progressivo di un contenuto nell'altro, come in un gioco di scatole cinesi.

Per l'edizione riveduta delle *Characteristicks*... Shaftesbury concepì l'idea di variare anche canale e codice dei propri ripensamenti, di utilizzare cioè il linguaggio delle forme per esporre i contenuti centrali della sua opera di filosofo. Gli emblemi che egli progettò e fece incidere assumono il significato di una vera e propria razionalizzazione ulteriore del suo pensiero attraverso il *medium* figurativo. Ne nascono dettagliatissime allegorie degli argomenti principali dell'opera che ci interessano in quanto testimonianza eloquente dell'importanza che l'arte figurativa aveva assunto nel suo pensiero.

I.1 Emblemi ed enigmi

L'APPROCCIO DI SHAFTESBURY AL PROBLEMA DELL'ALLEGORIA, intesa come discorso figurato, è quantomai sofisticato. Nei *Plastics*... egli tratta le rappresentazioni allegoriche come terzo carattere, o carattere misto, che partecipa cioè insieme della natura dei primi caratteri (in altre parole i segni arbitrari che l'uomo utilizza per esprimere cose o concetti) e di quella dei secondi caratteri (cioè le raffigurazioni analogiche o mimetiche in cui l'oggetto rappresentato non muta il significato che aveva nel contesto reale originario, o meglio non serve a rappresentare null'altro che sé stesso). All'interno dei terzi caratteri il filosofo però pone una distinzione significativa tra forme emblematiche "vere, naturali e semplici" e forme enigmatiche "false, barbare e complesse".[3g, pp. 90-91]

Tale distinzione ha conseguenze particolarmente importanti in campo storico-sociale e si pone a discrimine di due concezioni politiche della cultura e dell'arte del tutto inavvicinabili.

Nelle nazioni "barbare" come ad esempio l'Egitto, la Persia, l'India, dove il potere è accentrato e strutturato in maniera rigidamente gerarchica e la cultura è appannaggio di pochissimi, le allegorie servono a costituire il velamento della stessa conoscenza, le forme misteriose ed enigmatiche servono ad impedire l'accesso più diffuso a un sapere riservato agli stessi detentori del potere politico.

> L'importanza che fu data alla conoscenza presso i gimnosofìsti, i druidi, i caldei ed i magi che erano i savi indiani, galli, assiri e persiani, e l'importanza datale dagli egiziani come Laerzio ed altri hanno descritto, sembra implicare che essa, presso di loro, fu avvolta nel mistero, consegnata a poche mani e comunicata in modi non molto comprensibili, dal momento che gli esponenti di essa erano molto più interessati allo stato ed usavano il loro sapere per servire scopi politici e per manovrare le folle ai propri fini. Questi sono argomenti della loro impostura che era bella chiara, piuttosto che della loro conoscenza che era in gran misura nascosta.[A]

A. SHAFTESBURY, "Emblem of Cebes", in SHAFTESBURY, in *Second Characters or the Language of Forms in four Treatises*, a cura di RAND, Benjamin, Cambridge University Press, 1914., p. 85:

"The turn that was given to leaming amongst the Gymnosophists, Druides, Chaldeans and Mages, that were the wise men of the Indians, Gauls, Assyrians, and Persians, and the turn given to it by the Egyptians, as Laertius and others have described it, seem to imply that it was wrapped up in a mystery amongst them, kept within a few hands and communicated in ways not very intelligible, the professors of it more highly interested in the state and used their learning to serve political ends and to manage the multitude to their own purposes. And these are rather arguments of their imposture that was pretty apparent than of their learning that they in great measure concealed."

Balza agli occhi la forza completamente illuministica di questa argomentazione. L'ideale di una cultura diffusa, aperta, non mistificatrice è incarnato di contro dalle forme emblematiche, primo fra tutti il *Giudizio di Ercole*, l'*exemplum virtutis* che il filosofo volle fissare sulla tela per opera dell'abile mano di Paolo De Matteis e che egli stesso suggerisce di interpretare come emblema dell'educazione.[3e, p. 33] Nella *Notion*..., l'istruzione rivolta al pittore per la corretta esecuzione del quadro in questione, Shaftesbury raccomanda di non aggiungere ulteriori simboli alla scena rappresentata oltre quelli essenziali al riconoscimento della due divinità contendenti e dell'eroe protagonista, per non indurre lo spettatore colto alla decifrazione di allegorie inesistenti.[3e, p. 57]

Se la chiarezza epidittica che il filosofo desiderava sembra effettivamente raggiunta nel dipinto del De Matteis, non altrettanto può dirsi per gli emblemi delle *Characteristicks*... che, dovendo supportare un discorso molto più articolato, riescono di certo oscuri se non se ne conosce la chiave interpretativa.

Né essi furono l'unico episodio del rapporto di Shaftesbury con le rappresentazioni allegoriche complesse: ancor prima di venire a Napoli il filosofo aveva con tutta probabilità contribuito alla stesura del programma iconografico del ciclo di affreschi dello scalone del re ad Hampton Court Palace.

1.2 Gli Affreschi di Hampton Court

Intorno al 1700 Antonio Verrio, un pittore nato a Lecce, ma napoletano di adozione, che aveva lavorato in Inghilterra già per Carlo II e per Giacomo II ed aveva anche ritratto il primo conte di Shaftesbury, affrescò il soffitto e le pareti adiacenti allo scalone del re, opera di Christopher Wren, nella residenza reale di Hampton Court.

Dobbiamo al contributo di Edgar Wind[4] la corretta decrittazione del soggetto di questi affreschi, grazie all'individuazione della fonte letteraria che il pittore sembra aver seguito con grande attenzione: si tratta di un libello

satirico intitolato *I Cesari*, scritto da Flavio Claudio Giuliano, meglio noto come Giuliano l'Apostata, il nipote di Costantino che fu imperatore romano dal 361 al 363 d.C., famoso per avere tentato di restaurare il paganesimo, introducendo in Roma culti solari di ascendenza neo-platonica.

Sul soffitto è rappresentato il saturnale degli dei: sotto la volta celeste con lo zodiaco culminante nel segno del leone, tutte le divinità olimpiche sono riunite a banchetto attorno ad un tavolo sostenuto da tre leoni. Sulla parete sud Giuliano è raffigurato seduto allo scrittoio mentre si volta verso Mercurio da cui sta apprendendo ciò che deve scrivere. La parete nord è affrescata con l'allegoria dell'unione tra Guglielmo III d'Orange e Maria Stuart, cui presiede Apollo rappresentato sulla sommità.

Sulla parete est, una composizione piramidale ascendente di figure umane sostenute da nuvole può essere letta come l'illustrazione quasi puntuale del contenuto dell'operetta di Giuliano. Dall'alto Diana con la sua falce di luna e Dioniso che preme la sua mano sinistra sul capo di Sileno malamente seduto sul suo asino incombono su un tavolo esagonale adorno di aquile bicefale e ghirlande di arance. Subito sotto il tavolo due grappoli di nuvole si diramano fin quasi a raggiungere il suolo. Su quello di sinistra Ercole con la clava e la pelle di leone rivolge gli occhi in alto mentre con una mano indica Alessandro Magno, posto sotto di lui, che è rappresentato armato e con, alle spalle, una malriuscita figura di vittoria alata. Su quello di destra Romolo, con accanto la lupa accosciata, è visto in atteggiamento implorante verso le divinità, sotto di lui il gruppo dei dodici imperatori tra cui si riconoscono Cesare in primo piano, subito dietro di lui Augusto che presta orecchio al filosofo Zenone ravvolto in una clamide bianca ed ancora Nerone con la chitarra. Su di essi vola Nemesi con la spada di fuoco e la briglia e roteano tre spiritelli della pioggia con capo infantile, ali di pipistrello e

coda di pesce, uno dei quali sputa in direzione del gruppo dei cesari.

Tutta la scena rappresenta Romolo-Quirino, il sovrano fatto semidio che intercede presso gli dei perché gli imperatori divinizzati possano accedere al banchetto iperuranio. Ma egli deve sottostare al dileggio di Sileno che gli chiede se mai tanti romani possano competere con un unico greco –Alessandro, presentato da Ercole – il solo degno di partecipare alla festa divina.

Questo il succo della satira giulianea utilizzata come allegoria filo-orangista: la vicenda degli imperatori romani superati dall'unico greco adombra quella dei papi e del clero cattolico romano superati da un solo protestante, lo stesso re Guglielmo. Estranei al testo tardo-antico e riportabili ad un contesto encomiastico per la dinastia orangista sono infatti i particolari della decorazione (le arance, le aquile, il leone, simboli di Guglielmo III), mentre la figura di Ercole, che è menzionata anche da Giuliano, viene associata insistentemente al sovrano di origine olandese in buona parte delle figurazioni che riguardano quest'ultimo.

Edgar Wind ha dimostrato che la figura di Giuliano l'Apostata nella seconda metà del XVII secolo in Inghilterra era al centro degli interessi della parte *whig* che la interpretava, sulle orme di Montaigne, come il prototipo del sovrano illuminato che combatte tirannide e clericalismo. Nel 1681 cominciò a circolare un *pamphlet* dal titolo *Some Seasonable Remarks on the Deplorable Fall of the Emperor Julian, with an epistle of his to the citizens of Bostra*, scritto da un tale Philaretus Anthropopolitus sotto il cui pseudonimo è probabile che si nascondessero John Locke, noto, tra le altre cose, per essere stato il libellista dei *whig*, o Ralph Cudworth, che si interessava al misticismo neo-platonico dell'imperatore romano.

Il pamphlet fu scritto in difesa dei capi *whig* perseguitati da Carlo II, in specie per il primo conte di Shaftesbury di cui Locke era segretario e consigliere politico. Esso sosteneva che l'apostasia di Giuliano era stata la risposta all'intolleranza della chiesa romana.

A distanza di circa vent'anni dalla stampa dell'opuscolo, ancora nella linea di questa rivalutazione di Giuliano in chiave tollerante ed antipapista devono collocarsi gli affreschi di Hampton Court per Guglielmo III d'Orange.

La tesi di Wind è che la satira antiimperiale dell'Apostata doveva ancora essere ben presente nella cultura liberale inglese per essere suggerita quale fonte della decorazione del palazzo reale, ciò quasi sicuramente grazie a Shaftesbury, allievo sia di Locke sia di Cudworth e legato, con lo stesso Locke e con Lord Somers al nuovo sovrano.

Ci troveremmo dunque di fronte ad uno Shaftesbury non ancora trentenne, pressoché agli esordi della sua attività tanto di filosofo che di esperto d'arte. Ciò testimonierebbe del nascere precoce degli interessi artistici nel neo-eletto Pari d'Inghilterra, dalla stessa radice da cui nasce la sua passione politica e morale.

1.3 Gli Emblemi delle Characteristicks...

L'IDEA DI ASSOCIARE INCISIONI DI TIPO FIGURATIVO E NON MERAMENTE ORNAMENTALE AL TESTO SCRITTO, per la seconda edizione delle *Characteristicks...*, nasce in Shaftesbury ancor prima di trasferirsi a Napoli.[5]

Nella città poi egli si mette in cerca, appena arrivato, di un pittore che possa materializzare le sue idee realizzando delle tele da inviare a Londra all'incisore Simone Gribelin. Questi era un incisore parigino stabilitosi precocemente a Londra, famoso per le incisioni dei cartoni di Raffaello ed abile nelle decorazioni tipografiche.[5, p. 291, nota 14]

Poco prima di conoscere Paolo De Matteis Shaftesbury è piuttosto sfiduciato poiché non crede di trovare artisti all'altezza del compito e deve accontentarsi, qualche mese dopo, di un giovane pittore che un amico gli invia da Roma, Henry Trench, di cui egli non sarà mai pienamente soddisfatto, tanto da chiedere a Gribelin di correggere, per la stampa, le forme spesso infelici di quello.

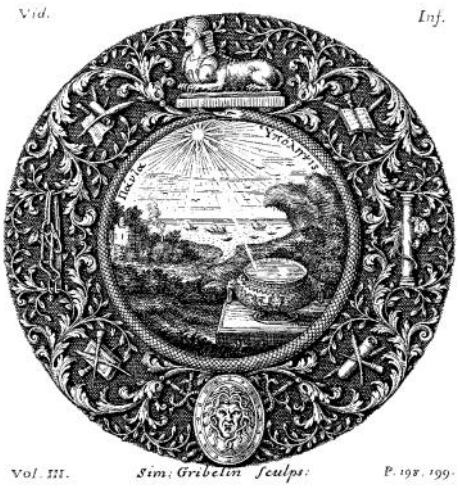
Il filosofo sta progettando una serie di quadri morali composti da allegorie molto complesse ed intricate, dove neanche il più minuto particolare è privo di significato. Egli sa benissimo di stare sconfinando nell'enigmatico, infatti chiama queste immagini "my hierogliphics",[cit. in 5, p.293] ma non intende certamente riuscire oscuro. Questi emblemi devono essere le *Characteristicks*... esposte attraverso le forme plastiche e la difficoltà di trasporre in figure un discorso filosofico li rende necessariamente ardui da decifrare ma Shaftesbury, dal canto suo, si impegna per raggiungere il massimo di chiarezza e insieme di pregnanza possibili in quel contesto. Raccomanda, ad esempio, che l'editore non aggiunga di sua iniziativa alcuna decorazione:

> Questi nuovi (progetti) sono cosi pieni di (...) invenzione, che si congetturerebbero significati misteriosi in qualunque altra forma vi fosse aggiunta accidentalmente come ornamento.[B]

Si può arguire che, come per gli affreschi allegorici del Verrio che si riferivano ad un *topos* propagandistico ben presente nella coscienza comune, così in quest'ultimo caso egli contasse sulla conoscenza relativamente diffusa delle allegorie di cui si serviva. Felix Paknadel ci informa infatti che

> all'inizio del diciottesimo secolo, grazie alla precedente popolarità dei libri di emblemi, molti simboli grafici erano conoscenza comune. La moda di collezionare antiche monete e medaglie giovò molto alla conoscenza degli emblemi romani (...). Il catalogo della biblioteca di Shaftesbury, stabilito circa nel 1709, annoverava più di trenta libri di numismatica.[5, p. 295]

Sempre Paknadel sostiene che con questi manifesti morali Shaftesbury puntasse proprio a far risorgere il genere emblematico a nuova vita dopo gli abusi con cui questo era stato trattato nelle raffigurazioni ecclesiastiche e che fu proprio questo progetto ad eccitare la sua immaginazione iconografica ed a far galvanizzare la sua attenzione in modo duraturo attorno al problema delle arti plastiche, col fornirgli stimoli pratici e fattuali prima che teorici. Studiamoli dunque in dettaglio, e ciò costituirà un'originale sintesi dei punti focali del discorso filosofico shaftesburyano.



Emblema per il frontespizio con i titoli generali del I volume delle Characteristicks…

L'emblema rotondo che decorava il frontespizio con i titoli generali del primo volume delle *Characteristicks*..., già nella loro prima edizione del 1711, venne dipinto da John Closterman e successivamente inciso da Simone Gribelin. Vi si scorge in primo piano un vaso colmo d'acqua fino all'orlo, in cui si riflette il sole che splende alto nel cielo, incorniciato dal motto greco "panta ypòlepsis"; sullo sfondo il placido estuario di un fiume sbocca in un mare calmo dove le imbarcazioni viag-

B. SHAFFESBURY, "Instructions", mandate a Thomas Micklethwayth, citate in PAKNADEL, Felix, "Shaftesbury's Illustrations of Characteristics", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXVII, 1974, p. 290:

"These new [devises] are so full of… Invention, that Mysteryes will be imagin'd in whatever else should be accidentally added by way of ornament."

giano tranquille. Un serpente che si morde la coda forma un cerchio perfetto attorno al tutto.

Nella cornice, in alto, vi è una figura di sfinge cui corrisponde, in basso, lo scudo con i caducei di Minerva; lateralmente, a sinistra le briglie, a destra un leone che addenta una colonna ed ancora figure di libri e rotoli cartacei ed altri utensili per la scrittura.

Le istruzioni che Shaftesbury mandava al cugino Micklethwayth in lnghilterra ci informano che il motto greco significa "Il punto di vista è tutto" in riferimento ad alcuni passi di Marco Aurelio e di Epitteto particolarmente cari al filosofo inglese. L"animo umano è come l'acqua contenuta nel vaso che, finché resta limpida a calma, riflette le cose senza distorcerle e scorge la generale armonia che le unisce in una catena senza soluzione. La sfinge è l'allegoria delle false rappresentazioni che la vera saggezza di Pallade combatte, le briglie e la colonna alludono al controllo delle passioni, i libri aperti sono le insegne della nuova filosofia che deve essere rivolta ad ognuno e svelare la vera sapienza morale.

Emblema per il frontespizio del I volume delle Characteristicks...

Il frontespizio del primo volume reca l'emblema con l'illustrazione dell'idea radicata in Shaftesbury che una costituzione civile democratica e tollerante – come quella antica delle *poleis* greche o della repubblica romana – favorisca lo sviluppo e la fioritura delle arti liberali.

La figura di un console romano seduto ed assistito dalla Giustizia ripartisce in due metà il quadro: a sinistra episodi di fanatismo e di idolatria, a destra poeti e filosofi sotto l'ombra rassicurante dell'Olimpo, con Pegaso sulla cima. In corrispondenza, nel fregio superiore, attorno ad un ovale con le insegne religiose asservite a quelle del potere civile, vi sono i simboli delle varie arti e scienze (medicina, poesia, pittura, scultura, matematica) e della prosperità. Nel fregio inferiore è rappresentata l'armonia sociale: la tolleranza (le mani che si stringono su altari di diversa foggia), la musica, l'abbondanza.

Emblema per il frontespizio del ll volume delle Characteristicks...

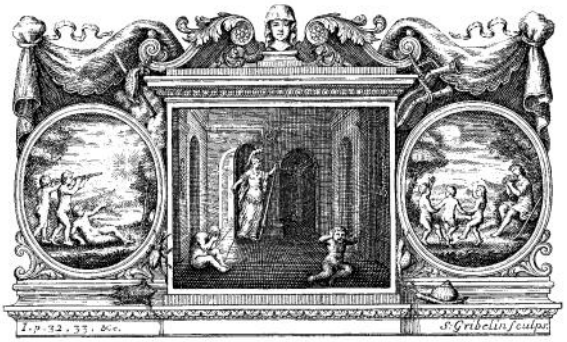
L'emblema per il frontespizio del secondo volume fu inciso in base ad un quadro di Closterman che raffigurava il trionfo della libertà così come viene descritto nei *Moralists...* dall'entusiasmo visionario di Teocle. Anche questa scena è ripartita in due: al centro Pallade toglie il copricapo da schiavo dal capo della Libertà appunto che guida il suo carro trionfale trainato da leoni domati; a sinistra i vizi: la Fortuna, l'Adulazione, l'Intemperanza, la Lussuria (rannicchiata presso il carro), a destra le personificazioni del Dominio liberale, della Giustizia, dell'Abbondanza.

Gli episodi nei fregi superiore ed inferiore (il favo, il termitaio, il branco di daini e lo stormo di uccelli, e sotto, la mosca finita nella tela del ragno, il verme con cui un uccello nutre i suoi piccoli) si riferiscono alla legge naturale come è osservabile nelle società animali e vogliono essere una critica diretta alla concezione brutale dello stato di natura in Hobbes. D'altro canto l'integrarsi delle diverse specie animali riporta alla concezione dell'ininterrotta catena dell'essere biologico, ai "mondi entro mondi" su cui si basa l'armonia del cosmo. Una catena appunto circonda il globo terrestre; per questo particolare, in cui culmina il senso di questo emblema, Shaftesbury fornì un disegno di suo pugno, uno dei pochissimi che si conservino.

Emblema per il frontespizio del III volume delle Characteristicks...

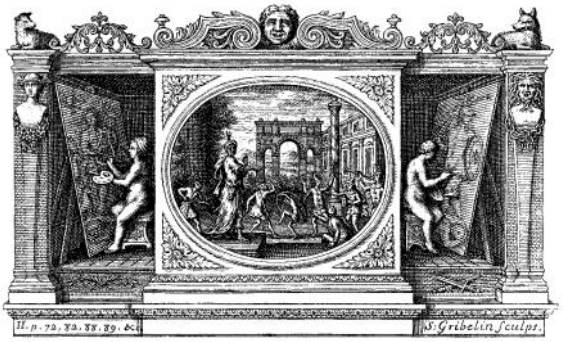
L'emblema del frontespizio del terzo volume è il primo, in ordine di tempo, che fu realizzato. Ciò costituisce una testimonianza di come l'evoluzione inventiva di Shaftesbury si sia mossa nel senso di una sempre maggiore chiarezza e comprensibilità della scena rappresentata. Qui un unico quadro affollatissimo di figure presenta insieme i tre massimi momenti di superstizione del mondo: l'Egitto, la Roma imperiale, la chiesa "gotica", visti in una successione che evidenzia la continuità che lega il paganesimo al cattolicesimo romano secondo la stessa idea sottesa all'allegoria dei cesari ad Hampton Court.

Nell'ovale superiore i segni del potere ecclesiastico hanno soppiantato quelli del potere civile, la conseguenza è la sottomissione passiva dei fedeli di cui sono esempio l'asino domato dalla scimmia e la pecora che sopporta le ingiurie della gazza. Nel fregio inferiore sono rappresentati i monumenti antichi in rovina, la persecuzione perpetrata dalla chiesa simboleggiata dai vari strumenti di tortura e le armi.



Emblema per la *Letter Concerning Enthusiasm*

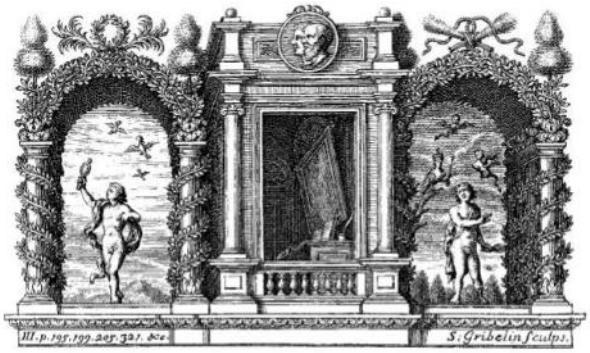
L'emblema per la *Letter Concerning Enthusiasm* è incentrato sul tema dell'umore malinconico e dei suoi funesti effetti sulla ragione e sulla virtù. Nello schema tripartito dell'incisione il riquadro centrale rappresenta Pallade che apre la porta di una cella in cui sono prigionieri due fanciulli, ma essi, vittime della loro angoscia, sono insensibili al richiamo della libertà. Nei tondi a lato allegorie dell'umore lieto, tutt'attorno alle cornici animali che simboleggiano la cecità, la sordità, la disposizione passiva alla vita.



Emblema per il Sensus Communis...

Le tre scene che costituiscono l'emblema per il *Sensus Communis*... sono, come le prece-

denti, un manifesto della "filosofia della benevolenza" shaftesburyana ed una critica delle dottrine hobbesiane. Esso mostra il degenerare dell'ironia in farsa e buffoneria sotto un regime dispotico dove i sudditi non sono liberi di esprimersi. Nell'ovale centrale è raffigurata una scena carnevalesca, nel laterali i due possibili ritratti dell'umanità prepotente ed egoista secondo la concezione antropologica pessimistica di Hobbes, benevolente ed armoniosa secondo quella ottimistica di Shaftesbury.

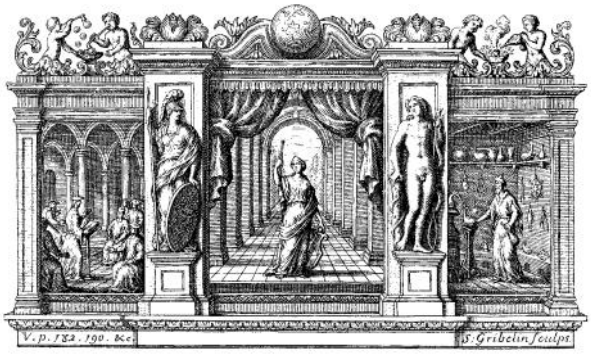


Emblema per il Soliloquy...

Il simbolo ricorrente nell'emblema per il *Soliloquy*... è quello dello specchio (in cui si riflette la coscienza dell'uomo che si sottopone all'esame interiore). Il fanciullo di sinistra (la buona coscienza) non ha timore di specchiarsi, quello di destra (la cattiva coscienza) allontana da sé lo specchio e le arpie, gli inganni della mente, hanno libero gioco su di lui. Lo specchio raffigurato al centro, che è uno specchio moderno, alla moda, riflette null'altro che il buio di una stanza vuota, la mente vacua dei moderni.

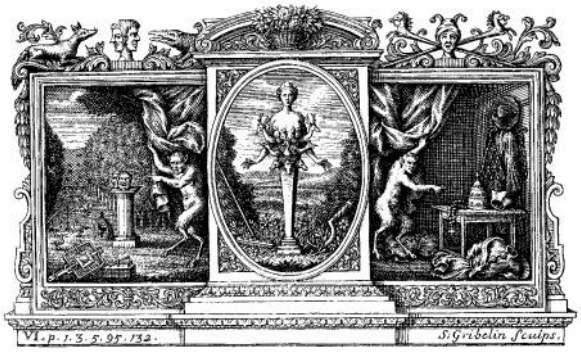
Emblema per l'Inquiry Concerning Virtue or Merit

Per l'*Inquiry Concerning Virtue or Merit* Shaftesbury progettò un emblema costituito da un unico ovale diviso però in due parti opposte quanto a significato ed a simboli. Nella metà a cui guarda il lato benigno della statua posta al centro dell'emblema (che rappresenta il credo religioso) splendono sole e natura, nell'altra metà oscura, rappresentazioni di sacrifici umani ed altre atrocità commesse in nome di un credo barbaro. Il soggetto è il rapporto tra la virtù e la religione che viene sistematicamente scandagliato nell'opera.



Emblema per i Moralists...

L'auspicio contenuto nell'emblema che illustra i *Moralists*... è che la filosofia torni ad essere una conoscenza che incida attivamente nella realtà sociale e politica, uscendo dal chiuso e dalla grettezza delle scuole dove i "ricercatori dei modi e delle sostanze" sono come gli alchimisti che credono di avere in mano le chiavi del mondo grazie alle loro formule ed alle loro credenze. Nel riquadro di sinistra vi è appunto un collegio ed in quello di destra il laboratorio di un alchimista. Nello spazio centrale è raffigurata la musa della filosofia che si affaccia sul palcoscenico del mondo.



Emblema per le Miscellaneous Reflections...

Nell'ultimo emblema per le *Miscellaneous Reflections*..., che è l'unico per cui le istruzioni sono lacunose, il soggetto sembra essere l'apologia di un tipo di scrittura frammentario e misto quale è quello delle Miscellanee. Il cesto di fiori misti ed i vari frutti sostenuti dall'erma di Diana efesina in primo piano alludono appunto alla fecondità di un simile modo di comporre.

Solo la lettura diretta delle istruzioni che il filosofo inviava al suo incisore può rendere pienamente l'idea della ricchezza e della minuzia con cui sono concepite queste illustrazioni dei vari trattati. Ma il fascino concettuale che spirava da queste raffigurazioni, che tanto ammaliò il loro creatore non fu avvertito con la stessa forza nè dai suoi contemporanei né dai posteri. I vari editori delle *Characteristicks*... trascurarono spesso di allegare gli emblemi all'opera, forse proprio per l'incongruità di concepire un libro di filosofia con illustrazioni, l'unico genere di libro adatto invece all'estro di uno scnttore che aveva legato nella sua opera arte e filosofia in un nesso indissolubile.

II. I Second Characters... e le Commissioni Napoletane

IL TITOLO COMPLETO DELLA SECONDA GRANDE OPERA COMPOSITA CHE SHAFTESBURY PROGETTO DURANTE LA SUA LUNGA AGONIA NAPOLETANA È IL SEGUENTE: *Second Characters or the Language of Forms in Four Treatises*, un titolo ambiguo che da un lato rimanda per assonanza alle "prime" *Characteristicks*...,[2] e dunque ne costituisce la continuazione, nello stesso senso morale teofrasteo,[C] dall'altro ritaglia una propria, diversa ma collegata, sfera d'indagine. I "caratteri secondi" sono per Shaftesbury le forme dell'arte naturalistica, mimetica nel senso greco classico, quella che egli stimava in sommo grado. Il filosofo esprimeva ad un amico nel luglio 1712 il desiderio e la tentazione di volgere ormai tutte le sue ricerche

> allo studio del disegno e dell'arte plastica, sia secondo le istituzioni antiche sia moderne, riuscendo a instillare con questi mezzi altri propositi di virtù e onestà, e l'amore della libertà e del genere umano, in un modo del tutto nuovo e mai pensato prima.[6, p. 503]

Rinascita dell'arte e della morale sono cioè connesse e vicendevolmente funzionali: il moralista intravedeva una possibilità di espressione concreta dei propri insegnamenti. Purtroppo i *Second Characters*... rimasero per metà allo stato di abbozzo, seppelliti nell'archivio londinese fino all'inizio del nostro secolo; dei quattro trattati che li componevano soltanto due furono pubblicati nel settecento: la *Letter Concerning Design* e la *Notion*.... Di essi, e dell'*Emblem of Cebes*, si darà conto in questo capitolo, riservando al prossimo il commento puntuale dell'ultimo e principale trattato.[D]

II.1 L'Emblem of Cebes

NELL'ARCHITETTURA DELL'OPERA QUESTO TRATTATO DOVEVA ESSERE INSERITO PER TERZO, preceduto dal motto *anéchein kai apéchein, sustine et abstine*, da Epitteto, e dall'emblema con la sola figura della Virtù, ricavata "dalle migliori medaglie".[3a, p. 2] Si tratta della traduzione dal greco di un dialogo platonico noto col titolo di *Pinax*, che si attribuiva a un discepolo teba-

C. Teofrasto di Eresso (Lesbo), successore di Aristotele nel Liceo fino al 288-286 a.C., è autore di uno scritto morale, *I Caratteri*, in cui descrive trenta tipi di caratteri morali (l'importuno, il vanitoso, lo scontento, il fanfarone ecc.).

D. Simmia e Cebete – allievi di Socrate – sono i due interlocutori del Fedone platonico. Sulla fortuna barocca del *Pinax* cfr. HASKELL, Francis, *Patrons and Painters*..., London, Chatto and Windus, 1963 [tr. it. di BOREA,Vincenzo, *Mecenati e Pittori*..., Firenze, Sansoni, 1966, pp. 250-25l].

no di Socrate di nome Cebete, ma che in realtà risaliva al I secolo d.C. Vi si narra di due visitatori giunti al tempio di Saturno dove scorgono un dipinto allegorico di cui non riescono a comprendere il significato; uno sconosciuto si cura di rispondere alle loro domande e di svelare il senso dell'allegoria. Il dipinto, donato dal fondatore del tempio, "un uomo di grande prudenza e saggezza, che tanto nelle parole che nei fatti praticava quel metodo di vita che era stato seguito da Pitagora e Parmenide", è una grande tavola che istruisce eticamente su tutto il cammino della vita dell'uomo. Vi è raffigurato l'ingresso alla vita, le tentazioni ed i pericoli procurati dall'Inganno, dalla fiducia nella cieca Fortuna, dalla Falsa Conoscenza e, infine, l'approdo alla Vera Conoscenza ed alla Virtù che "ripone le sue speranze di felicità in null'altro che sé stessa".

Agostino Mascardi, un famoso professore di eloquenza che insegnò all'Università di Roma ai tempi di Urbano VIII, aveva tradotto il dialogo nel 1629 corredandolo di un lunghissimo commento e conferendogli notorietà. Nel 1712 Shaftesbury si interessa all'opera rintracciando forse in essa l'archetipo antico, nato nell'età dell'oro della Grecia classica, del connubio pittura-filosofia che egli neoclassicamente voleva realizzare col proprio lavoro. Egli scrive infatti a Pierre Coste che intende affiancare "questo splendido pezzo socratico" al dipinto che ha commissionato a Paolo De Matteis

> come compagno per quest'altro socratico, ma più semplice, e (da dipingersi) più esatto, naturale ed appropriato pezzo di Prodico che si sta realizzando, e sul quale ho composto il mio piccolo trattato in francese.[6, p. 474]

II.2 La Letter Concerning The Art, or Science of Design…

La *Letter*… è l'epistola dedicatoria che apre i *Second Characters*… ed è rivolta a Lord Somers cui veniva indirizzata assieme a una copia della *Notion*… che aveva il compito di presentare; l'opera comunque possiede un importanza non solo strumentale per l'insieme, ma è essa stessa un prezioso contributo teorico di cui il filosofo era consapevole poiché la definiva "la vita e lo spirito"[6, pp. 526-527] della *Notion*... stessa.

L'emblema che avrebbe dovuto illustrarla doveva, secondo il progetto di Shaftesbury, raffigurare le Parche, con le falci ed il cappio, sul loro cocchio, con dietro uno schiavo incatenato, nonché egli stesso nell'atto di accompagnarle, come "volens subjungens", tutto ciò in riferimento alla fatalità della malattia e dell'esilio e quindi degli studi più leggeri cui ora si dedicava. L'opera nasce infatti da una volontà apologetica: chi ha provato l'ardore dell'attività politica sa bene che non può gloriarsi della propria contemplazione estetica, ne tantomeno pretendere che altri condivida il proprio orgoglio per un affare tanto basso quanto la commissione di un quadro. Eppure alla fine si apprende che proprio presso Lord Somers (che era egli stesso un collezionista) Shaftesbury aveva osservato per la prima volta un'incisione raffigurante *il Giudizio di Ercole* e che proprio una lontana conversazione al riguardo aveva fatto nascere nel filosofo l'idea della tela e del relativo trattato sulla pittura di storia. Un dipinto di tale argomento poteva inoltre servire da *memento* ai futuri regnanti od eredi al trono ed essere ricondotto così a quella funzione politica cui sembrava alieno. A tal proposito Benedetto Croce, pubblicando una lettera di Shaftesbury a Paolo De Matteis datata 29 giugno 1712, che contiene le istruzioni per una variante in piccolo formato del quadro, si sofferma su un punto in particolare:

> La Piece alors servira d'autant plus effectivement d'exemple à notre Théorie et à soutenir les maximes avancées dans notre écrit (selon les vues particulières, dont je vous ai communiqué *le secret*)

ed ipotizza suggestivamente che il "secret"

sia proprio l'intenzione pratica e politica nascosta dietro quella artistica.[7, p. 14] L'ipotesi crociana potrebbe trovare un'ulteriore conferma ora che sappiamo che l'iconografia di Ercole era legata alla propaganda *whig* pro Guglielmo d'Orange.

Nella *Letter*... Shaftesbury mostra di avere molto a cuore il futuro delle belle arti in Inghilterra; queste ultime sono state trascurate durante 'il lungo regno di lussi e piaceri sotto re Carlo II', né gli Stuart hanno neppur solo pensato all'istituzione di un'Accademia d'arte, mentre i rivali francesi, così arretrati in fatto di istituzioni politiche, sovvenzionavano i loro artisti che andavano a studiare all'estero.

Perciò l'Inghilterra è povera di pittori e Londra assiste al trionfo ed all'impostura del cortigiano, sedicente architetto Christopher Wren, che ha già scempiato mezza città con le sue proterve, goticissime guglie.

Ma Shaftesbury "profetizza" che proprio l'Inghilterra è destinata a diventare "il luogo d'elezione delle arti" poiché essa gode ormai di un governo democratico e può contare di conseguenza su di un pubblico esperto, perché libero di giudicare e di scegliere.

> Ogni cosa coopera, in uno Stato siffatto, allo sviluppo dell'arte e della scienza. E quanto alle arti del disegno in particolare, come l'architettura, la pittura, la scultura, esse sono in qualche modo legate assieme. Il gusto relativo ad una di esse influenza necessariamente quello delle altre. Quando il libero spirito di una nazione si afferma in questo modo, si forma il giudizio, nasce la critica, l'occhio e l'orecchio del pubblico migliora, un gusto corretto prevale ed in qualche modo si impone. Niente è così incoraggiante, niente così naturale, così congeniale alle arti liberali come questa libertà vigente e l'entusiasmo di un popolo che, avvezzo a giudicare da solo delle cose più elevate, si rende liberamente giudice di altri oggetti ed entra nel merito dei *caratteri degli uomini e delle maniere* come dei prodotti o del lavoro degli uomini nell'arte e nella scienza.[E]

II.3 La Notion of The Historical Draught or Tablature of The Judgement of Hercules

La *Notion*... è l'esplicitazione esemplare dei postulati estetici di Shaftesbury applicati all'opera d'arte nella sua concretezza individuale. Come l'universo è un sistema armonico, unitario e cospirante, cosi l'opera d'arte, che è l'immagine in miniatura di esso, dovrà avere unità, coerenza ed intima connessione delle sue parti. Le conseguenze, sul piano della realizzazione pratica di un quadro di argomento storico o eroico – il genere sommo, che mostra i caratteri degli uomini e delle maniere – sono in primo luogo che esso dovrà essere una "tablature" cioè

> un pezzo singolo, compreso in un unico punto di vista e composto per essere compreso in un unico modo, con un solo significato o disegno; che costituisca

E. SHAFTESBURY, "A Letter Concerning Design", in SHAFTESBURY, *Second Characters or the Languageof Forms in four Treatises*, a cura di RAND, Benjamin, Cambridge University Press, 1914, pp. 22-23:

Everything co-operates, in such a State, towards the improvement of art and science. And for the designing arts in particular, such as architecture, painting, and statuary, they are in a manner linked together. The taste of one kind brings necessarily that of others along with it. When the free spirit of a nation turns itself this way, judgements are formed; critics arise; the public eye and ear improve; a right taste prevail, and in a manner forces its way. Nothing is so improving, nothing so natural, so congenial to the liberal arts, as that reigning liberty and high spirit of a people, which from the habit of judging in the highest matters for themselves, makes them freely judge of other subjects, and enter thoroughly into the characters as well of men and manners, as of the products or works of men, in an and science

> un'unità reale, grazie ad una mutua e necessaria relazione delle sue parti, come quella che unisce le membra in un corpo forrmato secondo natura.[F]

Non vanno quindi mischiate composizioni di genere diverso, ad esempio il paesaggio con la pittura di storia o con gli emblemi o gli enigmi; ciò che è centrale per la comprensione deve potersi cogliere con rapidità e sicurezza secondo il principio aristotelico dell'*eusynopton*. Il quadro deve avere un carattere unitario e personale, come si usa dire per i componimenti musicali (sonate, *ouvertures*, sarabande), l'armonia del dipinto richiede "che in qualunque chiave il pittore cominci il suo pezzo, egli debba essere sicuro di terminarlo con la stessa." Anche l'uso del colore deve essere sobrio e moderato, perché colori troppo vivaci, o troppo arditamente abbinati, ingannerebbero lo spettatore offrendogli un "piacere separato e adulatore del senso", che lo distrarrebbe dal contesto generale e dal senso vero dell'opera. Poiché il pittore non copia dalla natura, ma "secondo la natura", egli deve seguire le regole proprie del "vero plastico" che è probabilità o verosimiglianza. Quella basilare è la "regola della coerenza" per cui non è possibile rappresentare in una quadro azioni e scene che si svolgono in successione temporale ma solo ciò che è realmente od eventualmente simultaneo.

Nel concreto della tela con Ercole che si sta preparando, tutto ciò può verificarsi con degli accorgimenti basati – si potrebbe dire modernamente – sull'attenzione al linguaggio del corpo.

F. SHAFTESBURY, "A Notion of the Historical Draught or Tablature of the Judgement of Hercules", in SHAFTESBURY, Second Characters..., op. cit., p. 32:

a single piece, comprehended in one view, and formed according to one single intelligence, meaning, or design; which constitutes a real whole, by a mutual and necessary relation of its parts, the same as of the members in a natural body.

Si seziona l'evento che si sta svolgendo – Ercole diviso tra Virtù e Voluttà – in sequenze salienti e se ne sceglie quella più ricca di significato, "il momento fruttuoso", in questo caso quello in cui la Virtù sta perorando la sua causa e, progressivamente, conquistando l'eroe, il Piacere ha già smesso di parlare, ma è ancora teso verso Ercole. Allora la Virtù sarà rappresentata come un'elegante e piana oratrice, con gesti contenuti come si conviene a una dea tanto degna, il Piacere sarà mollemente adagiato al suolo, ancora attento a catturare con gli occhi l'attenzione di Ercole, Ercole sarà al centro, in piedi, appoggiato alla clava, col busto rivolto al Piacere, di cui ancora avverte la seduzione, ma col volto che esprime estatica ammirazione per l'altra dea. Si sarà così focalizzato un unico momento, quello presente, suggerendo contemporaneamente passato e futuro, senza venir meno alla regola specifica della coerenza del linguaggio pittorico. Tutto ciò dimostra che

> da un vero pittore di storia si richiede la stessa conoscenza, lo stesso studio, la stessa disposizione che si richiede da un vero poeta. [dunque] Il poeta non può mai (finché merita questo nome) diventare un cronista od uno storico in senso lato. Gli è permesso solo di descrivere una singola azione, non le azioni di un singolo uomo o popolo. Il pittore è uno storico dello stesso genere, ma ancora più strettamente limitato, come di fatto appare; poiché risulterebbe certamente ridicolo sforzarsi di comprendere due o tre azioni o parti di storia distinte in un unico dipinto, che comprendere dieci volte tante azioni in un unico e medesimo poema.[G]

G. SHAFTESBURY, "A Notion of the Historical Draught or Tablature of the Judgement of Hercules", in SHAFTESBURY, *Second Characters*..., op. cit., p. 59:

"that in a real history-printer, the same knowledge, the same study, and views, are required, as in a real poet". Never can the poet (whilst he justly holds that name)

Viene universalmente riconosciuta in questi concetti la prima formulazione della distinzione lessinghiana tra pittura (come rappresentazione di corpi) e poesia (rappresentazione di azioni) e, di conseguenza, tra arti dello spazio ed arti del tempo. Anche la nozione del "momento pregnante" come oggetto specifico della rappresentazione plastica secondo Lessing, trova qui il suo antecedente inequivocabile.[H]

become a relator, or historian at large. He is allowed only to describe a single action; not the action of a single man or people. The painter is a historian at the same rate, but still more harrowly confined, as in fact appears; since it would certainly prove a more ridicolous attempt to comprehend two or three distinct actions or parts of history in one picture, than to comprehend ten times the number in one and same poem.

H. Ernst H. Gombrich in GOMBRICH, Ernst. H., *The Image and the Eye*..., Oxford, Phaidon Press Limited, 1982 (tr. it. di Andrea Cane, *L'Immagíne e l'Occhio*..., Torino, Einaudi, 1985, pp. 37-63: "Momento e Movimento nell'Arte") attacca la distinzione estetica artificiosa ed aprioristica di arti del tempo e arti dello spazio, nata con Shaftesbury, seguito da Harris e da Lessing. La concezione del tempo come successione di *puncta temporis* che conduce, se strettamente intesa, ai paradossi di Zenone anche in campo figurativo, era già stata messa in crisi da S. Agostino ed oggi la fotografia, il cinema, la televisione hanno mostrato che la nozione di attimo è qualcosa di molto poco oggettivo. Se l'idea del *punctum temporis* non è adeguata dal punto di vista logico, lo è ancora meno da quello psicologico-percettivo poiché è provato che non esiste l'*eusynopton*, ma la lettura graduale di un immagine. _Tutto ciò però è irrilevante nel giudizio sull'*Ercole al Bivio*. A Shaftesbury non interessava cogliere l'attimo di immobilità o l'attimo di movimento, bensì l'attimo moralmente più interessante. Il filosofo costruisce la scena esattamente come Gombrich stesso descrive la creazione dei cartelloni pubblicitari per film e, se dice che bisogna escludere tutto ciò che viene prima o dopo del momento prescelto, non è perché non sappia che il tempo è una misura interiore, ma perché punta a una chiarezza ottenibile solo a tal prezzo. Ernst H. Gombrich, pur nelle sue originalissime osservazioni, pretende di giudicare una teoria che ha più di due secoli sulla base di scoperte recenti e recentissime; la critica a Shaftesbury va storicizzata e nella *Notion*... egli non esprime altro che un avversione alla confusa miscela di tempi, ad esempio nelle raffigurazioni gotiche, od al disordine figurativo di quelle barocche. La *Notion*... è un manifesto di razionalità già neoclassica: in quanto tale va apprezzato. Non si tratta di rigidità ma di impostazione razionalistica.

II.4 Shaftesbury e Paolo De Matteis. Il Quadro del Giudizio di Ercole

ALL'EPOCA IN CUI CONOBBE IL CONTE DI SHAFTESBURY PAOLO DE MATTEIS AVEVA GIÀ RAGGIUNTO L'APICE DEL SUCCESSO E DELLA FAMA, tanto da poter essere considerato dal suo mecenate il miglior pittore italiano vivente.[6, p. 468) Proprio al De Matteis erano infatti toccate prestigiose commissioni internazionali: dal 1702 al 1705 egli era stato a Parigi, chiamatovi dal conte d'Estrées, dove aveva lavorato per l'élite intellettuale laica, culturalmente e figurativamente progressista di Pierre e Antoine Crozat, del Clerambault, del banchiere Thèvenin; era stato in contatto con committenti inglesi, prima e dopo l'incontro con Shaftesbury; aveva lavorato anche per il conte Daun, primo vicerè austriaco di Napoli.

Studi recenti hanno dimostrato che la sfortuna critica del pittore, che comincia dalla metà del XVIII secolo, è in realtà stata determinata dalla lettura riduttiva e pregiudiziale del De Dominici, e insieme, dalla morte precoce di tutti i suoi allievi, e con loro della sua eredità e della sua fama.[8]

Vi sono molteplici aspetti invece in base a cui ricostruire la personalità autonoma ed individuale del pittore, ognuno dei quali può aver costituito un forte motivo della stima così grande che Shaftesbury aveva di lui.

Paolo De Matteis si era formato a Roma presso l'Accademia di S. Luca ed aveva acquisito un temperamento classicista, influenzato dallo stile di Carlo Maratta e dei suoi prosecutori: teneva in gran conto il disegno, la precisione dei contorni e la rifinitura plastica delle forme che accentuava con l'uso delle luci bianche e dei colori chiari, l'unico tratto stilistico fortemente in comune con il Giordano. Questa impostazione di fondo, cui

Paolo De Matteis*, Il Giudizio di Ercole*, versione in piccolo formato
Leeds, Temple Newsam House

egli seppe opportunamente derogare ogni volta che il soggetto richiedeva uno stile diverso, secondo gli insegnamenti accademici che lo orientavano verso un metodo duttile e eclettico più che verso una maniera definita. Non ci sono prove che egli pensasse a sé stesso come ad un allievo di Luca Giordano: nel confronto tra due tele di identico soggetto e di simile composizione intitolate *Marco Curzio che si Getta nel Baratro*,[8, pp. 218-219] una del Giordano ed una del De Matteis, si nota paradigmaticamente come la tormentata forma barocca del primo si stemperi in una composizione piramidale, basata su orizzontali e verticali che, pur non perdendo in vivezza e movimento, punta ad una maggiore chiarezza compositiva e ad una maggiore didascalicità. Inoltre Paolo possedeva una buona cultura umanistica e classica, era stato in contatto, a Napoli, con l'ambiente razionalista e libertino dell'Accademia degli Investiganti e con quelli che più tardi ne avevano raccolto l'eredità, i Valletta, presso cui aveva conosciuto Shaftesbury; per la sua erudizione artistica era poi noto come conoscitore, aveva lavorato all'inventario delle opere d'arte possedute dai Gravina, aveva composto una notizia su alcuni pittori napoletani per conto di un francese ed il filosofo inglese tenne in gran conto le dettagliate informazioni sull'ambiente pittorico napoletano che da lui riceveva e che andava elaborando e sostanziando teoricamente per i suoi *Plastics*...

La tela del *Giudizio di Ercole* viene ordinata nel febbraio 1712; per il disegno preparatorio Paolo De Matteis si ispira all'esempio di Annibale Carracci nella Galleria Farnese e rappresenta Ercole seduto, la Virtù vestita da

Paolo De Matteis, **Il Giudizio di Ercole**, *incisione di Simone Gribelin*
Oxford, Ashmolean Museum

amazzone ed il castello della Virtù sullo sfondo, ma Shaftesbury esige che egli si attenga precisamente ai suggerimenti anche tecnici della *Notion*... ed il bozzetto colorato cui il pittore mette mano successivamente diventa l'esatta versione pittorica del trattato. Questo era d'altronde quello che aveva in mente il filosofo quando scriveva al pittore che voleva fare della versione in piccolo del quadro l'esempio della teoria più che della pratica ed in tal senso sottoporlo al giudizio dei "virtuosi" che avrebbero confrontato scritto e immagini. Il lavoro si svolgeva nell'appartamento di Shaftesbury che ne controllava ogni fase; solo dopo l'acclamazione dei visitatori si procedette alla versione definitiva, di grandi dimensioni, come è opportuno per un dipinto di genere eroico.

La fedeltà assoluta alla lettera del testo shaftesburyano, che si riscontra nel quadro finito, ha sempre sconcertato e deluso gli storici dell'arte, inducendo gli studiosi in genere a considerare il valore contenutistico più che formale dell'opera; eppure si ammette che per Paolo De Matteis il lavoro con Shaftesbury costituì l'occasione di "una maturazione culturale in senso razionalistico e illuminista preludente quasi a lontani traguardi neoclassici".[9, p. 222]

II.5 Il Ritratto del Virtuoso Morente

NEL 1956 J. E. SWEETRNAN[10] HA PUBBLICATO TRE LETTERE SCRITTE DA SHAFTESBURY A PAOLO DE MATTEIS NEL GENNAIO 1713 CHE RIGUARDA-

Paolo De Matteis, **Il Giudizio di Ercole**, *versione definitiva in grande formato*
Oxford, Ashmolean Museum

NO UN ALTRO DIPINTO, l'ultimo, commissionato al pittore. Si tratta di un ritratto del filosofo morente, colto mentre detta al segretario i frutti delle sue estreme riflessioni. La prima lettera, datata 12 gennaio 1713, è la seguente.

> Projet d`une Espèce de Portraiture moderne caracterisée et renduë Historique en fort peu d'espace comme, par example, d'un quarré d'environ trois pieds ou peu davantage. L'histoire est celle-cy:
>
> Un homme de qualité, grand d'un certain Royaume, Virtuoso, Philosophe, et Auteur connu par ses Ouvrages, s'étant retiré dans une certaine Ville salutaire pour se soulager de ses Fatigues, porsuit encore ses Etudes, tout malade, épuisé, et presque mourant, comme il est.
>
> Ce Seigneur-Philosophe, par son Attitude, ses Habits, et ses propres Ornemens, aussi bien que par sa Mine et ses Regards fait voir ce veritable CARACTERE ou Pesonage; et par la vuë de l'interieur d'un Cabinet ou Bibliothèque (ornée de certains Bustes, Antiquitez, et des Desseins en crayonnage) on reconnoit sur quel sujet il emploje sa contemplation présente.
>
> Il tire des Livres des Anciens des Matèriaux pour le Service de ce celebre Peintre de la même Ville qui a fait le beau Tableau du Jugement d'Hercule. Un livre qui a ce Titre se fait voir à côté; et le Dessein ou premier crayonnage de la Piece elle-même se fait voir à l'écart, avec le nom du Maitre écrit au dessous.

> Ce Maitre qui doit exécuter cet Ouvrage est d'un génie admirable pour assembler, en juste Perspective, plusieurs Objets: faisant choix des plus importans qui puissent servir à exciter l'Idée du CARACTERE et Fait qu`on voudroit représenter. Il trouvera luy-même, sans doute, qu'il convenable-que son Philosophe soit vu en action de repos s`appuyant la tête sur une main comme Rêveur. De cette maniere cette Figure principale aura l'autre main un peu toumée vers une autre Figure qui est enfoncée dans l'obscurité, et dont il ne paroitra que la Tête, l`Epaule et une Main.
>
> Cette dernière Figure qu'on verroit la plume à la main avec un regard extrêmement sérieux et attentif, aura les Yeux fixes sur le premier Personage à qui il semble servir d'Amanuensis ou Secrétaire tel qu'est,
>
> Monsieur,
>
> Votre très humble
>
> Serviteur.[cit. in 10. pp. 110-111)

Nelle due lettere successive, che devono seguire uno schizzo compiuto dal De Matteis, vediamo Shaftesbury soffermarsi con ancor maggiore precisione su alcuni particolari del gesto e dell'espressione del suo ritratto perché esso acquisti un carattere più intimo e melanconico, e soprattutto meno enfatico di come è stato reso.

> Les yeux détournez comme ils sont et le Digitus Index élevé sur cette partie du front pousseroit trop loin la Meditation et perdroit la Resemblance. Que les Yeux donc regardent le Spectateur (comme dans la simple Portraiture) et la Joue restant sur les quatre Doigts avec la Tête plus en Déclination, il y aura lieu d'exprimer un Regard, qui aura assez de langueur quoy qu'avec plus de familiarité, comme d'une Personne à qui l'on parle subitement et qu'on interrompe dans le moment de sa Meditation. Les Gestes et toute l'attitude qui reste declareront suffisarnment cette Méditation que ne sera pas tout-à-fait chassée même du Visage.[cit. in 10, pp. 111-112)

Il pittore è invitato inoltre a rendere i colori più sobri ed adeguati al soggetto secondo quanto già gli era stato suggerito nella *Notion*... al riguardo.

Il ritratto non fu mai portato a termine perché Shaftesbury morì poco dopo averlo ordinato, ma in base alle precisissime indicazioni che egli ha lasciato è possibile visualizzare l'immagine che il filosofo aveva in mente, se non quella che avrebbe realizzato il pittore. Crediamo che non possa sfuggire, soprattutto considerando l'ultima indicazione relativa all'espressione del meditante, la vicinanza ideale con i ritratti "intimi" neoclassici di Anton Raphael Mengs (si pensi in particolare al ritratto di Winckelmann, del 1761-1762, dove è colta mirabilmente la sospensione subitanea dalla riflessione profonda della lettura).[11, pp. 87-94]

Ma ancora altre caratteristiche suggeriscono un gusto già pienamente neoclassico: il quadro deve essere basato su linee orizzontali e verticali, dipinto con colori sobri; se ne deve cogliere chiaramente l'idea principale, il "CARACTERE"; devono essere visibili delle "antiquitez"; la scena deve essere portatrice di un messaggio morale, quello della stoica "buona morte" del virtuoso.

Passando al piano teorico Sweetrnan osserva che è degno di nota che questo ritratto sia pensato da Shaftesbury come un quadro storico, come l'emblema del virtuoso, e che sia quindi sottoposto alle stesse regole che valevano per il *Giudizio di Ercole*. Ciò ci offre lo spunto per tentare una ridefinizione di alcuni *topoi* della letteratura critica sulla *Notion*... e sul rapporto del filosofo con gli artisti e con l'arte figurativa in genere.

È stata spesso sottolineata la concezione di Shaftesbury dell'artista come "esecutore manuale che esprime nel materiale visibile le idee dettategli dal filosofo"[12, p. 185] e ciò

viene inoltre associato all'idea, che sarebbe espressa dalla *Notion*..., dell'arte come invenzione e concetto, che fa dell'esecuzione un mero dato tecnico[13, pp. 250-255] e quindi si individua il nucleo del suo contributo critico in una "riassunzione della teoria artistica italo-francese, secondo cui la pittura di storia è il più alto e nobile tipo di arte".[14, p. 99]

Tutto ciò è innegabile e trova ampiamente conferma negli scritti napoletani, ma, se per Shaftesbury anche un ritratto può essere concepito come un quadro storico, possiamo pensare che tale definizione si riferisca a un'entità metaforica, che superi il contesto stretto dei "generi" nella loro accezione secentesca. Il quadro storico è tale in quanto razionalizzato, sottoposto a regole che ne garantiscano la comprensione e l'immediata comunicazione dell'idea a scopi morali e politici. Se resta comunque vero che all'idea è subordinato il momento tecnico – che tuttavia non viene mai ritenuto ineliminabile od irrisorio – pure essa non è l'idea teocratica e cartesiana di un Boileau o di un Bellori. L'idea del filosofo, in quanto critico, è pregna di un senso e di una funzione civica; il critico vede più in là del singolo artista, conosce il pubblico e l'evoluzione del gusto; come interprete dell'artista presso il pubblico ha una funzione sociale da compiere, quella di educarlo al libero giudizio verso l'arte, la cultura e lo stato. Non si spiegherebbe altrimenti il fascino che la figura di Shaftesbury esercitò su un propugnatore dell'arte sociale come Denis Diderot.

É significativo poi che Shaftesbury si sia impegnato in prima persona in questo compito proprio utilizzando l'arte figurativa e non solo nel periodo di Napoli, come abbiamo visto; tanto da voler lasciare come ultima testimonianza di sé e del proprio lavoro un ritratto tra busti, antichità e disegni. Ripensando a quelle *excusationes non petitae* che aveva profuso nella *Letter Concerning Design*..., egli scrive, con l'umiltà e l'obiettività della morte incipiente, delle righe che sembrano arrivare ad affermare la dignità delle arti figurative per sé stesse:

> Come sicuramente ricorderete, mio Signore, io cominciai questa ricerca chiamando la pittura una scienza volgare. Ora voi vedete che essa è così avanzata e io sono così profondamente coinvolto che sono quasi in grado di dimostrare che essa è tutt'altro che una scienza volgare o bassa.[I]

III. I Plastics... Shaftesbury nella Storia della Critica d'Arte

III.1 I Plastics..., un'Analisi Globale

IL TRATTATO CONCLUSIVO DEI *SECOND CHARACTERS*... PUÒ ESSERE CONSIDERATO COME IL PUNTO D'ARRIVO DELLA RIFLESSIONE DI SHAFTESBURY SULL'ARTE E LA MORALE: in esso trovano spazio, acquistando un respiro teorico ed una esplicitazione argomentativa nuovi, tutti i temi dei trattati precedenti. Shaftesbury è consapevole dell'importanza speciale che i *Plastics*... rivestono nell'organizzazione dei *Second Characters*... ed infatti riserva ad essi il motto introduttivo che riassume la sua idea estetica centrale: *ó ti kalón phílon aeí*, l'identità di bello e bene.

Il parallelismo tra valori estetici e valori morali è evidente nel concetto centrale del trattato, quello di "carattere" che è una parola volutamente ambigua, che esprime la stessa idea tanto nella vita quanto nell'arte. Nella vita il carattere è la specificità "personale", la proporzione dell'animo, nell'arte è la specificità del rappresentato, che fa la coerenza della verità plastica, la proporzione e la ragione della figura.

I. Cfr. SHAFTESBURY, "Idea of the Work", in SHAFTESBURY, *Second Characters*…. op. cit., p.4:

You may remember my Lord, I began this research by calling painting a vulgar science. Now you see it is come so far and I have so deeply engaged that I am about to show this to be far from a vulgar or low science.

In questa accezione il termine carattere è complementare al termine storia, perché la storia è ben rappresentata solo dove si mostrano i caratteri secondo verità, coerenza, proporzione, ragione; lo storico e il caratteristico coincidono.

Da ciò discendono alcune conseguenze importanti. Il gusto deve essere educato a riconoscere e a scegliere le forme condotte secondo ragione, a comprendere cioè il valore della storia e dei caratteri in una rappresentazione, e ciò equivale a orientarlo verso la naturalezza e la semplicità da cui rischia di essere allontanato se ci si ferma ad una valutazione impressionistica e non meditata.

Per Shaftesbury non c'è nulla di più controproducente per l'educazione dell'occhio che l'abitudine a giudicare in base al *dokeí*, al piacere immediato che non può essere spiegato se non con un superficiale *je ne sais quoy*. Qui nasce l'esigenza della critica che deve spiegare il perché del giudizio estetico, non però in base a un'indagine genealogica sulla psicologia percettiva dello spettatore; la critica deve rendere conto della ragione dell'opera d'arte, deve riconoscerne la validità secondo regole inderogabili che devono guidare il gusto ad un sempre maggiore affinamento. Tutto il contrario di quello che fanno i "pretieuses" francesi che si soffermano su particolari tecnici senza importanza e affliggono gli artisti con le loro domande stereotipe e inopportune; essi sono falsi critici, gonfi di affettazione e vanità, che in fondo non fanno altro che andare dietro ai capricci e alle mode del gusto corrente.

Un *topos* tipico di questo genere di critica è l'*Ut Pictura Poësis* usato come mero artificio retorico. I parallelismi forzati tra le due arti risultano goffi ed offendono soprattutto i pittori che non riescono mai a riconoscersi nelle descrizioni che vengono date del loro lavoro; si devono invece distinguere le specificità di pittura e poesia (soprattutto la poesia epica) per quanto riguarda l'espressione della parte morale, delle passioni, che si esplica con mezzi e criteri differenti nell'una e nell'altra arte.

L'esempio cui guardare è perciò l'antichità greca che non conosce l'affettazione. Shaftesbury non è un acritico idolatra dell'arte classica, egli riconosce che anche gli antichi avevano i loro minori e le loro opere malriuscite, ammira però le teste e le monete antiche per la loro grazia semplice ed austera che non è mai frutto di artificio, a differenza dell'arte a lui contemporanea il cui modello consueto è la falsa grazia del damerino o del maestro di ballo. In più le forme antiche dimostrano sempre la ragione del loro essere, la forma di un Marte o di un Bacco, per esempio, è sempre tale da rispettare il suo carattere e la sua storia e gli artisti antichi, a differenza dei moderni, sono capaci di spiegare il loro operato, di dissertare sulla loro arte senza ricorrere a trucchi retorici, perché non disprezzano la filosofia e la cultura.

Un corollario importante di queste considerazioni, già emerso nei trattati precedenti, è l'importanza della libertà e dello sviluppo civile per le arti figurative. Una cultura arretrata e prepotente si avvale di forme mostruose (come l'arte orientale) od orrorifiche (come la chiesa cattolica), una cultura emancipata e democratica usa le belle forme come mezzo di educazione non solo visuale. É appunto ciò che avveniva nella Grecia antica dove le autorità stesse provvedevano a che le splendide statue, espressione di un concetto profondamente umano della divinità, non fossero fruite dal pubblico come parti di un irrazionale arredo cittadino, ma fossero sempre inserite in un contesto che esaltasse i valori civili e religiosi.

Shaftesbury ammira inoltre la cura del corpo che avevano gli antichi, l'esercizio fisico continuo, causa principale della bellezza dei modelli delle loro rappresentazioni, il nudo delle statue greche che appare superbo se confrontato a quello vile e deforme delle raffigurazioni seicentesche.

Questo è, nelle linee generali, il quadro teorico dei *Plastics*... cui fanno seguito osservazioni di carattere più strettamente tecnico e prescrittivo. Shaftesbury sostiene il primato della scultura sulla pittura poiché la

prima è più antica e legata agli usi civici e religiosi e perché solo buoni esempi scultorei possono garantire un buon disegno (che dovrebbe essere sempre esemplato sulle statue antiche e non sul nudo deforme da Accademia) che è alla base della pittura. Ciò però non comporta la svalutazione automatica del colore che troppo spesso e troppo semplicisticamente gli viene rimproverata.

Shaftesbury dimostra tutta la sua esperienza da conoscitore e da pittore dilettante nel modo in cui disserta del colore: ciò che va evitato è lo stridore e la confusione abbagliante che creano i colori puri accostati tra di loro sulla tela, se però il colore è sobrio e ben modulato nei toni e nel loro giusto accordo, esso rende il dipinto perfetto e completo.

Lo stesso rigore teso alla realizzazione della semplicità e della chiarezza deve osservare il pittore per le altre quattro parti della pittura (cioè l'invenzione, la selezione delle forme, l'espressione delle passioni, la composizione generale), nello scorcio e nella prospettiva, nell'utilizzo di figure sospese, e perfino nelle "licenze" che gli sono concesse, come l'iperbole, che è una voluta alterazione delle regole prospettiche a scopo espressivo, e l'ellissi che serve a suggerire anziché a descrivere e può essere un artificio di grande potenza allusiva.

L'unico pittore moderno che merita di essere confrontato agli antichi per grazia e per genio di invenzione è Raffaello, che non pecca mai di affettazione, di pedanteria e che è stato il solo pittore capace di esprimere le passioni, i moti dell'animo, cioè quella che Shaftesbury chiama la quarta parte della pittura. Per la scultura il modello sommo è Michelangelo che pure, rispetto a Raffaello, risulta eccessivo nell'iperbole, facendo agitare senza ragione le sue grandi e muscolose figure.

Poussin, tra i francesi corruttori del gusto, è una meravigliosa eccezione; Shaftesbury lo stima non solo come pittore, ma anche come uomo, per la sua cultura e per la sua dignità professionale che gli impedìironodi abbassarsi a seguire il gusto corrente. La stessa stima morale egli prova per Salvator Rosa che, come il francese di cui era tanto amico, dovette subire le offese dei colleghi congiurati contro di lui; come pittore il Rosa spesso dimostra scarsa riflessione sul soggetto e sull' invenzione, però ha il coraggio di osare, di sbagliare e di imparare dai propri errori. Il suo opposto è Domenichino, prudente e corretto, che, pur tuttavia, nella sua diligenza, mostra talvolta di avere una mano felicissima; così l'Albani, Guido Reni e, solo negli affreschi della Galleria Farnese, Annibale Carracci.

Lo stesso pittore bolognese va annoverato tra i corruttori del gusto quando invece predilige un'azione teatrale e innaturale come nel quadro del *Cristo e la Samaritana*. Ma il giudizio più severo Shaftesbury lo riserva agli artisti barocchi: Bernini, Rubens, Pietro da Cortona, Luca Giordano hanno tradito la grande maniera dei loro predecessori con lo loro opere irrazionali, disordinate, affettate, enfatiche, bigotte. Al loro livello c'è solo il realismo selvaggio e sgraziato di Ribera.

III.2 I Plastics... tra Classicismo e Neoclassicismo

I *PLASTICS*... MOSTRANO CHIARAMENTE QUANTO SHAFTESBURY FOSSE AL CORRENTE DEI TEMI DIBATTUTI DALLA TRATTATISTICA DEL CLASSICISMO SEICENTESCO; nel testo si leggono continui riferimenti non solo a Du Fresnoy e a Fréart de Chambray, ben noti in Inghilterra grazie alle popolari traduzioni di Dryden e di John Evelyn, ma anche a Bellori, ad Abraham Bosse. Con i francesi, di cui conosce probabilmente anche i testi originali, egli è spesso in disaccordo: di Du Fresnoy apprezza la competenza tecnica, ma è fortemente in dubbio sul valore del suo poema latino che spinge a paralleli troppo forzati tra pittura e poesia, travisando specialmente la prima; stima Fréart quale difensore dell'antico, ma lo condanna per i giudizi che esprime su Michelangelo e Raffaello, al punto da non voler mai nominare le sue opere.

Le vere autorità classiche di cui Shaftesbury tiene conto ed in base alle cui sentenze

struttura i nuclei argomentativi dei *Plastics*... sono Aristotele e soprattutto l'*Ars Poetica* di Orazio da cui trae continuamente citazioni che inserisce nel suo discorso. Tra i moderni invece, pur se non citata direttamente nel testo, si avverte continuamente l'influenza dell'opera che Franciscus Junius scrisse per volontà del conte di Arundel, intitolata *De Pictura Veterum*, un'antologia di tutti i passi sull'arte scritti dagli antichi che ci rimangono. La visione dell'antico di Shaftesbury è profondamente influenzata da quella di Junius, di cui egli prende l'ammirazione non fanatica dell'arte classica, i giudizi sui tramandati quattro colori di Apelle, notazioni più generali sul valore della critica dei non artisti, sulla distinzione in cinque parti della pittura in base al modello dell'oratoria di Quintiliano e dell'architettura di Vitruvio.

La sensibilità settecentesca del filosofo trasfigura però i concetti basilari della letteratura artistica del classicismo in un'ottica illuministica e già neoclassica. Alla fine dei *Prefatory Anticipatory Thoughts*... scritti verosimilmente a conclusione della sua opera critica, egli dice:

> Ecco il genio da Accademia od il mero Accademico come viene ora chiamato dal titolo della moderna istituzione. Questo il più abile e nobile ingegno del pittore deride e disprezza, e giustamente. Ma egli che cosa dice a sua difesa? "La Natura è in disaccordo." "La Natura deve essere emendata." "La Natura è povera, imperfetta, limitata." Cosa dice poi il pedante autore (Fréart) e l'altro scrittore Bosse, ecc. Veramente: "Noi non dobbiamo disegnare in prospettiva le cose come le vediamo, ma come le dovremmo vedere." Questo è un debole appello al buon senso, ma in base a tali proposizioni si creano dei veri nonsensi.[L]

L. SHAFTESBURY, "Prefatory Anticipatory Thoughts"..., in SHAFTESBURY, *Second Characters*..., op. cit., p. 16:

Here the Academy-genius, and mere Academicists as now called according to modem institution. At this the ablest and noblest genius of a painter laughs or spums, and justly. But what says he for himself? Nature is out.' 'Nature must be mended.' "Nature is poor, imperfect, Short". And what says the pedant author (Fréart), and the other writer Bosse, etc. Forsooth: "We must not design in perspective as we see things, but as we ought to see them." This is a weak aim at good sense, but by them made mere nonsense.

L'idealità a cui deve essere informata l'arte dunque non è tale da potersi sovrapporre alla natura scavalcandola, ma anzi deve essere tratta dalla natura per realizzarsi nel linguaggio specifico dell'arte che è quello del vero plastico. La natura cioè non può riprodursi nell'arte cosi come è, ma deve essere strutturata in una rappresentazione sintetica razionale e comprensibile; il dato naturale va rielaborato, non corretto né purgato perché la natura, per chi sappia scoprine la bellezza e armonia intrinseche, è perfetta.

Il criterio guida di questa rielaborazione è appunto il caratteristico, lo storico, un concetto molto vicino a quello espresso da Anton Raphael Mengs con i termini "uniformità" ed "aderenza", la razionalità, l'organicità e la coerenza del rappresentato, sul modello dell' arte antica.[15, pp. 95-96]

L'idealità in Shaftesbury non si coniuga né con la nobiltà (di sangue) né con il *decorum* inteso nell'accezione moralistica seicentesca di *verecundia*:[14, p. 51): il *decorum* è un mero dato tecnico, secondo i precetti oraziani, è l'astenersi da rappresentazioni orrorifiche o libidinose, così come più tardi auspicherà Diderot e farà in pittura David. La nobiltà, invece, ha già un significato morale, più che ideologico o classista; i continui appelli ai gentiluomini e le preoccupazioni per la loro educazione e il loro gusto sono un riflesso di una situazione specifica dell'Inghilterra dove la rinascita delle arti, che Shaftesbury aveva tanto a cuore, si andava legando strettamente al dilettantismo dei nobili ed alle loro ambizioni di esperti e conoscitori d'arte.

A questo pubblico di nobili era diretta una famosa opera di Henry Peacham intitolata *The Compleat Gentleman*... che fu stampata per la

prima volta nel 1622 ed ebbe altre due ristampe nel solo secolo XVII; in essa l'autore invitava il gentiluomo amante delle arti a dedicarsi alla miniatura e all'acquerello che richiedevano meno fatica manuale rispetto alla pittura a olio di grandi dimensioni. É interessante notare come Shaftesbury capovolga il punto di vista di Peacham sulla miniatura che egli giudica invece falsa per i limiti tecnici che impone il piccolo formato. Dunque quella che poteva apparire come la svalutazione di un genere inferiore di pittura si dimostra, se vista nel contesto geografico-culturale cui appartiene, una difesa della dignità dell'arte dai suoi improvvisati quanto prevenuti e sdegnosi cultori.

Ciò ci conduce ancora al centro di quella dibattuta questione della svalutazione del momento tecnico e del privilegio dell'invenzione nella teorica artistica shaftesburyana. [13] È vero che per Shaftesbury l'invenzione costituisce la prima parte della pittura e che egli continuamente ripete che la mano deve seguire l'idea e non viceversa, ma ciò, a ben guardare, non stabilisce una gerarchia di dignità, ma fissa solo una sequenza temporale. Nel caso della tela di Salvator Rosa di cui egli riferisce a proposito dei rischi di un'iperbole eccessiva, è proprio la tecnica e la perizia consumata a trar d'impaccio il pittore, è proprio la duttilità della materia con cui lavora e la possibilità di un tempestivo pentimento a consentirgli di ripristinare 1'idea originaria. Cosi per Domenichino ed il suo affresco nella cappella del tesoro di S. Gennaro, l'idea è addirittura condizionata da un fattore estraneo alla pittura in sé stessa e cioè le condizioni strozzine fissate dai committenti. Shaftesbury non mancava di riflettere su tali cose e concludeva che nell'analisi di una maniera esse sono determinanti e vanno quindi ricercate e messe in relazione con l'indagine stilistica.

Nell'ultimo capitolo dei *Plastics*... Shaftesbury sostiene ancora e senza più alcuna remora, la dignità dell'arte figurativa; egli esalta la gioia produttiva del pittore che è appassionato alla propria arte, il vero *philóponos*, che può essere "uno degli uomini più felici", il "virtuoso dell'umanità".

È ragionevole supporre dunque che egli abbia cambiato radicalmente parere, una volta venuto a contatto diretto con l'ambiente artistico napoletano, riguardo al tema del primato della poesia sulla pittura come lo aveva sostenuto nel *Sensus Communis*..., giudizio che inficiava la lettura della sua figura di critico aggiornato.[16, pp. 132-133 e 141)] Nelle ultime opere il filosofo mostra non solo di valutare l'arte figurativa alla stregua della poesia, nella coscienza della specificità dei diversi mezzi utilizzati dalle due diverse arti, ma anche di volersi impegnare personalmente perché queste fioriscano e si sviluppino nella sua patria insieme alla coscienza civile dei suoi concittadini.

Bibliografia

(1) SHAFTESBURY, *Lettera sull'Entusiasmo*, a cura di GARIN, Eugenio, Milano, Rizzoli, 1984.
(2) SHAFTESBURY, *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*, 1737. voll. 3.
(3a) SHAFTESBURY, Title, in SHAFTESBURY, *Second Characters or the Language of Forms in four Treatises*, a cura di RAND, Benjamin, Cambridge University Press, 1914.
(3e) SHAFTESBURY, "A Notion of the Historical Draught or Tablature of the Judgement of Hercules", in SHAFTESBURY, *Second Characters...*, op. cit.
(3f) SHAFTESBURY, "Emblem of Cebes", in SHAFTESBURY, *Second Characters...*, op. cit.
(4) WIND, Edgar, "Julian the apostate at Hampton Court", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 11, 1939-1940, pp. 127-137.
(5) PAKNADEL, Felix, "Shaftesbury's Illustrations of Characteristics", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXVII, 1974, pp. 290-312.
(6) RAND, Benjamin (a cura di), *The Life, Unpublished Letters and Philosophical Regimen of Anthony, Earl of Shaftesbury*, London, 1900.
(7) CROCE, Benedetto, "Shaftesbury in Italia", in *La Critica*, 23, 1925, pp. 1-34.
(8) LEVY, Evonne, "Paolo De Matteis, 1662-1728", in *A Taste for Angels. Neapolitan Painting in Nord America*, New Haven, 1987, pp. 215-228.
(9) DE MARTINI, Vega, "Introduzione allo studio di Paolo De Matteis", in *Napoli Nobilissima*, vol. XIV, fase. VI, nov.-dic. 1975, pp. 209-228.
(10) SWEETMAN, J. E., "Shaftesbury's last commission", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1956, pp. 110-116.
(11) CIOFFI MARTINELLI, Rosanna, *La Ragione dell'Arte*, Napoli, Liguori, 1981.
(12) WIND, Edgar, "Shaftesbury as a patron of art", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1938-1939, pp. 185-188.
(13) SALERNO, Luigi, "Seventeenth-century English literature on painting", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XIV, 1951, pp. 250-255.
(14) BOLOGNA, Ferdinando, *Dalle Arti Minori all'Industrial Design*, Bari, Laterza, 1972.
(15) MENGS, Anton Raphael, "Riflessioni sulla Bellezza", in MENGS, Anton Raphael, *Opere di Antonio Raffaello Mengs Primo Pittore della Maestà di Carlo III Re di Spagna, pubblicate da Don Giuseppe Nicola D'Azara*, Parma, 1780, nuova edizione Milano, 1836, vol. I.
(16) FORMIGARI, Lia, *Estetica del Gusto nel Settecento Inglese*, Firenze, Sansoni, 1962.

SHAFTESBURY (Anthony Ashley Cooper III Earl of)

Le Arti Plastiche
o l'Origine, il Progresso
ed il Potere dell'Arte Figurativa
(I Traduzione Italiana dei Plastics or the Original
Progress and Power of Designatory Art
a cura di Francesca Zenobi)

Nota al Testo

La presente traduzione è stata condotta sull'edizione curata da Benjamin Rand dei *Second Characters or the Language of Forms* (I ed. Cambridge University Press, 1914).

Il curatore inglese ha fornito dei *Plastics*..., in altre parole degli appunti, molto estesi e dettagliati, in base ai quali Shaftesbury avrebbe poi dovuto stendere il quarto trattato dei *Second Characters*..., un'edizione pressocchè identica al manoscritto originale che si conserva nel Public Record Office di Londra, con tutte le sue lacune e oscurità.

Nella traduzione italiana ci si è quindi sforzati di rispettare la natura e lo spirito del testo provvisorio, steso velocemente, limitandosi a brevi integrazioni – indicate tra parentesi quadre – che sono servite solo a connettere logicamente brani di discorso ellittici, altrimenti incomprensibili e/o a renderne più scorrevole la lettura.

Si sono rispettati i corsivi, i criteri delle citazioni dell'originale e così la punteggiatura nei casi in cui rivestiva un particolare valore espressivo; non si è rispettato l'uso delle maiuscole né la punteggiatura generale. Il segno [...] sta ad indicare brani che l'autore ha lasciato incompleti e che sono risultati intraducibili.

1. Caratteri, Primi, Secondi, Terzi

Distinzione dei caratteri in primi, secondi e terzi, ovvero medi o misti.

(l) PRIMI. *Notes*. Segni di suoni, sillabe, parole, discorsi, e [segni] di sentimenti, sensi, significati espressi attraverso questo mezzo, cioè dei suoni e del discorso. E così le cifre e la stenografia, invenzione di Cicerone.

(2) SECONDI. *Signs*, *Signa*, *Sigilla*. imitazione di forme reali e di esseri naturali, con mezzi plastici (forme convesse o concave), o con mezzi lineari e grafici mediante linee e colori, [tracciate] dalle superfici e dai contorni dei corpi, secondo le regole dell'ottica.

(3) TERZI o di tipo medio, emblematici. Sono i segni del secondo tipo usati come mezzi (non verbali) per esprimere sentimenti, sensi, significati, ecc. (ma non frasi od enunciati, ecc.). Perché quando la figura di un animale ci è presentata come un segno, ma arbitrariamente e senza relazione con la sua forma, natura, passioni, storia, allora questa non è più che un ordinario primo carattere [...]. Ma se si tiene conto della storia naturale, delle passioni, delle abitudini, della forma, allora dovrebbe essere bello ed esattamente rappresentato, altrimenti esso è zoppo ed imperfetto nel suo genere.

Delle forme così rappresentate quelle vere, condotte senza commistioni, risultano quindi emblematiche e leggiadre; quelle false soltanto enigmatiche, miste e barbare, come i geroglifici egiziani. E la commistione dei medi con i primi caratteri, quale si verifica nello stile degli obelischi egiziani, può risultare solo mostruosa all'esame, come appare *prima facie* all'osservatore più superficiale od inesperto; pur tuttavia questi geroglifici sono stati esaltati da filosofi viaggiatori e da ammiratori delle meraviglie dell'Egitto.

Affinché quindi la nostra particolare dottrina del disegno o della scrittura possa emergere da questo caos di barbarie, noi distinguiamo i primi caratteri dalle forme barbare pur raggruppabili nella stessa prima categoria (come i geroglifici egiziani), lasciando solo gli splendidi anàglifi (rilievi e manufatti dell'antichità raffinata) come un vero esempio di arte e manifattura della maniera emblematica.

Ma dopo aver toccato brevemente anche questo argomento, passiamo oltre ai caratteri non commisti, ma semplici e puri, e cioè "il disegno, l'arte plastica; in secondo luogo la poesia, l'immaginazione, l'iconografia, la tipografia (denominazione impropriamente applicata ai procedimenti della stampa), mediante tipi, prototipi ed ectipi; e la corretta imitazione della natura secondo la storia naturale e le idee o le specie delle diverse forme, animali o vegetali, rivolte e un certo fine e a un certo intento."

Per esempio sia data una figura isolata di un corpo umano: "Un uomo. Perché? Che specie di uomo?" Risposta: "Un uomo forte", quindi qualcosa da apprendere. "Un bell'uomo, ben fatto", ancora qualcosa da apprendere. "Un uomo brutto, crudele, pericoloso", quindi viene

insegnata la prudenza, il discernimento; la mente ne trae profitto, progresso, la fantasia e il giudizio vengono accresciuti, la conoscenza della specie, della nostra propria specie, di noi stessi, la migliore e sovrana conoscenza, fa un passo avanti. Così riescono tutte le imitazioni delle cose naturali condotte secondo il grande maestro e la sua *Poetica*.

Niente è più piacevole per la natura umana, da sempre, che questo apprendimento, cioè: "Questo è questo", il distinguere cioè in specie e classi (cioè il metodo per registrare, ricordare, accumulare conoscenze, giungere a conclusioni), e giovare alla società sviluppando la comunione del pensiero e della percezione, la delizia dell'informazione scambievole, insomma la mimesi nella sua più alta accezione. Tutti gli uomini sono *mimetici*, altrimenti non esisterebbero la lingua, i costumi. E perciò gli egiziani rappresentarono con una scimmia l'apprendimento nei loro geroglifici ed i pittori moderni si servono di questo simbolo per le università.

2. Caratteri, Personaggi

I secondi caratteri (come vengono chiamati nel titolo) sono morali. [ampie citazioni di passi dall'*Ars Poetica* di Orazio]

l caratteri che in poesia sono inclusi nella quinta e ultima parte (secondo l'implicita divisione che Orazio fa nella sua *Ars Poetica*) corrispondono, in pittura, alla simmetria e proporzione delle figure. Poiché, supponiamo che sia data una mano o una testa, il resto della figura deve accordarsi alle particolarità di queste; poiché ve ne sono diverse, e queste il pittore deve attentamente indagare con l'osservazione e l'istinto. Un moro dell'oriente o un indiano dell'occidente non sono solo differenti nei colori, nei capelli, nella figura, ma nelle proporzioni di tutto il corpo. E così avviene anche tra gli europei: uno svedese, un danese o un bretone, quanto sono differenti da un Fiammingo o da un tedesco del nord ed ancor più da un spagnolo, un guascone, o un francese del sud. Per esempio gli unni (invasori goti provenienti dall'Europa orientale e nord-orientale) secondo come vengono descritti, rassomigliano ai tartari di oggi, con il collo corto, tarchiati, squadrati, e con qualcosa di peculiare nella forma della testa e del naso.

Così simmetrie particolari (cioè le figure e le forme) si trovano nei caratteri, e perciò questi, in poesia, sono inclusi nella parte morale, o nei costumi. Perché i costumi sono qui propriamente mostrati solo dai caratteri, dalla loro opposizione, dal loro contrasto e rapporto; di qui la catarsi di cui parla Aristotele [...].

La maniera didattica è non-artistica, non da maestro e non-poetica, non-omerica, anche se virgiliana. Questo deve essere il campo del filosofo, del retore, dello storico, non del bardo, del vate, dell'entusiasta. Perciò Sofocle è più poetico di Euripide, nonostante l'ultimo sia più raffinato ed eccellente nello stile e nelle altre parti, particolarmente nelle frasi in cui quelle irregolarità ed eccessi morali, secondo filosofi e retori, più avevano possibilità di esprimersi.

Corollario

Questa quinta parte chiamata simmetria in pittura (cioè simmetria delle figure rispetto a sé stesse) è separata e distinta dalla parte morale e dai costumi; la parte che in poesia include i caratteri e le forme mentali. D'altro canto la parte morale, in pittura, si esprime pochissimo nelle forme (per quanto un Socrate, un Sileno, un tritone, il centauro Chirone o qualunque altra forma corporea meno identificabile possa essere principalmente morale), ma è espressa nell'aria, nella figura, nell'atteggiamento, negli atti, nelle movenze, ed è perciò interamente collocata in quella parte della pittura che si chiama movimento, dove si mostrano le azioni, le passioni, gli affetti. Perciò i caratteri che nella pittura sono mere forme non sono morali, sebbene in poesia siano sempre morali e appartengano alla parte morale.

Ancora: "Che cosa è che vedo? Un ragazzo, dunque un essere dolce, grazioso, innocente. Ma non un semplice ragazzo, bensì un Cupido, un caso nuovo quindi, sempre un ragazzo e un bellissimo ragazzo, il più bello possibile, ma non più innocente, non più innocuo, non del tutto gentile, dolce, amorevole; ma malizioso, traditore, beffardo, subdolo, un furfantello, incivile, un demonio, crudele, dispettoso, altezzoso, sdegnoso, tirannico, capriccioso, dispotico." Qui [si ricava] una nuova storia, una nuova lezione, un insegnamento, qualcosa da apprendere. Perché infelice sarebbe quel pittore che accingendosi a dipingere un Cupido, o diversi amorini, trascurasse questa essenziale componente morale. Non [ci sarebbe] più storia, non più forma verosimile, né lo stesso Cupido se ciò andasse perduto, cioè se questo elemento non apparisse visibilmente, e [con esso], i costumi, il carattere mantenuto secondo l'idea e l'ipotesi poetica.

Questa è verità plastica, e questa [si realizza] in Ascanio (quando è veramente Ascanio) assai diversamente che in Cupido, quando [si rappresenti] l'aspetto e la forma di Ascanio, ma rispettandone le vere maniere ed il carattere; perché è segno di un abile pittore, di una grande mano, rispettare la storia. Ben diversamente [accade] quando Cupido è rappresentato al di fuori del suo naturale aspetto e ruolo, come nella storia di Psiche, dove non solo egli è di taglia virile e la sua forma è diversa ma la storia stessa e i costumi sono diversi ed il carattere è cambiato: protagonista e diretto interessato egli stesso, soggiogato dall'altro sé stesso, un soggetto, un attore, non un dio o un demone o un genio nella sua funzione meccanica e nel suo superiore ruolo di deità investita dei suoi propri poteri ed attributi, facoltà, artifici, ecc. Si veda Raffaello (così giudizioso) in questo soggetto, al Vaticano.

Spiegazione della quinta parte della pittura, in cui si dice: "La simmetria è distinta dalla parte morale che si trova soprattutto nell'aria, nella fisionomia, ecc. e nel movimento, dove è rappresentata l'azione, la passione e gli affetti." Aggiungere: "In una certa misura anche nel costume, nell'abito, nel vestito, che precisa l'atteggiamento e descrive meglio le maniere."

E qui inserire: "Coloro che hanno diversamente descritto (poeti e pittori) la migliore e peggiore umanità, secondo la *Poetica* di Aristotele [...]."

E qui dividere e distinguere tra [il genere] eroico e quello inferiore, ovvero il terzo, quello comico (a cui corrisponde la riparografia), una parola o due su quest'ultimo solo per quanto riguarda la sua particolarità e quindi la sua piacevolezza grazie a un *je ne sais quoy* che è facilmente spiegato. [...] Così un italiano o uno spagnolo, una strana figura ravvolta in un mantello rattoppato, ma con un portamento altezzoso, orgoglioso. Così un campagnolo od uno zotico, un ebreo, uno dei tagliagole di Salvator Rosa, straccioni, pezzenti, abitanti di luoghi malsani, cavalieri del passato, civette, donnaccie, spie, biscazzieri, pescecani, suonatori, musicanti, saltimbanchi, falsi dottori, bari, tutto l'*ambubaiarum collegia*.

Tutti questi [risultano] tanto più piacevoli quanto più nascosti, misteriosi ed oscuri e, in più, istruttivi riguardo ai costumi e alla vita reale e per la conoscenza del genere umano e del mondo. Ed a questo proposito ricavare questa massima o regola: "che in tutti i personaggi satirici di questo genere, i migliori e più riusciti soggetti di imitazione sono i più nascosti, e non gli scontati, appariscenti e famigerati difetti di comportamento. Così l'imitazione più bella e delicata è la più tenera, ottenuta con i più garbati e più sottili tocchi, in poesia come in pittura; e non con l'esagerazione, l'amplificazione, la forzatura, l'appesantimento." (la caricatura è burlesca in un caso, inverosimile ed eccessiva nell'altro), da qui davvero dipende la differenza tra Orazio e Giovenale. *Sordidus er luscus qui possit dícere lusce*, così un sordido pittore per prima cosa sceglie un difetto volgare del comportamento e non uno vero e poi, per di più esagera: un violinista cieco invece di Tigellino, un [cappellano] del re, corruttore della gioventù, libertino, dissoluto, giocatore incallito, ecc.

Ricordare anche Jack Falstaff del nostro Shakespeare, un carattere. Qui la stessa forma davvero richiama le maniere; ma [risulta] eccessivo e rovinato tanto dal poeta quanto dagli

interpreti. Il pittore (un Salvator Rosa, che era anche un poeta satirico abbastanza passabile) non dovrebbe iperbolizzare così; ma dovrebbe moderare l'iperbole e colpirebbe assai meglio l'immaginazione. [...].

Quindi c'è qualcosa in ogni disegno o in ogni opera figurativa di imitazione o copia dalla natura (che siano anche animali, frutta o fiori), che corrisponde a quello che è la storia in un'opera schiettamente epica o poetica. Questo è veramente e rigorosamente storico, morale, caratteristico. L'indole naturale, la forma, il carattere, l'aspetto, la funzione della cosa, la sua energia, attività, posizione, uso ed effetto in natura, se per noi è cattivo e funesto, allora possiamo ricordarlo e sfuggirne, se è utile, ricordarlo e metterlo a frutto. Questa è la morale, l'intelligenza della favola. "Dunque è cosi! Lo puoi vedere nel suo vero aspetto! Questo è l'uomo! è così – *Sic, Crito est hic!* – come nel poeta comico romano, cosi nell'animale, bestia o volatile. Questo è l'animale! È così! Mettiamo che sia un leone: guarda come gli somiglia! Cosi è il suo incedere sicuro, il suo distacco, la sua assoluta calma, la coscienza che ha del suo potere, della sua superiorità ed il suo disprezzo per le altre creature; così la sua placidità e la sua maestà, pur sempre pronta al movimento ed all'agilità, quando è provocata da un assalto o dalla farne o dalla necessità di cacciare. E un toro? Osserva la sua scontrosa indifferenza, la torva sicurezza e abilità, la fiducia nelle proprie forze, il suo occhio geloso che vigila sulle femmine per proteggerle da ogni forma di pericolo o da rivali della sua stessa razza. E un uccello? Uno domestico, di quelli che si tengono in casa? Un gallo? Guarda il suo incedere, la sua *dèmarche*, il modo in cui si porta tra le sue signore, la sua generosità spinta fino al patire di persona, dimentico della propria necessità di sostentarsi!"

[Osservare] il coraggio di tutte queste creature, il loro pronto rischiare la vita in difesa della razza! La mansuetudine e la domesticità nelle une, l'indomita ferocia e l'amore per la libertà nelle altre! La tenerezza e l'innocenza di alcune, la ferinità e crudeltà di altre! L'elemento più importante è ancora il caratteristico, il vero, lo storico, *tò physikòn*, [...]; la cosa *imitata*, la cosa specificata (ridotta alla sua vera forma e specie), è la godibilità, il piacere pieno dell'opera, il fascino segreto dello spettacolo. Fatto questo è fatto tutto, l'insegnamento, la descrizione morale, il vero.

[Ecco] il significato, l'intelligenza, lo spirito, il pensiero. Una percezione sensibile, un pensiero. Anche nella ritrattistica, per esempio nella statua di un senatore (quando si accorda alla natura e la persona presenta un'adeguata forma e figura), questa è una percezione, un pensiero. Anche in una persona comune, ecc., così un giovane aitante, un eroe, un principe, ecc. *Quantum instar ipso est!*

3. Ascesa, Progresso, Declino e Rinascita dei Secondi Caratteri

La gentilezza delle figure contribuisce inoltre ad affinare la grazia, cosi la musica. Ma Platone e gli altri filosofi e sapienti guardano con interesse alle leggi egiziane (in quanto amanti delle rarità quali erano gli ateniesi, i greci in genere, in questo incoraggiati da Senofonte), poiché ammiravano il mistero che mantenevano segreto al popolo. E ciò, cioè di essere spaventati dallo spirito popolare, si sentì cosi duramente nella persona del loro maestro Socrate.

Inoltre Platone e Pitagora fecero mostra di ergersi a legislatori ed il sangue pulsò per questa nobile ambizione alla quale il primo si sacrificò ed il secondo tentò spesso di sacrificarsi, tanto che sotto il regime di Dione si trovò in notevole pericolo. Di qui la sua emulazione nei confronti di Omero, invidiosa e, in qualche modo, denigratoria, che molto giustamente gli contesto Dionigi da Alicarnasso. .

È molto vero che da questa politica restrittiva e gerarchica [si ottiene] uno stato di più lunga durata. Perché di quale durata fu l'Egitto? Però che genere di stato! Che barbarie! Che supersti-

zione! E quando poi fu sfibrato, che schiavitù perpetua, dai medi, ai persiani, ai mamelucchi, ai turchi!

Possibile insinuazione da qui all'ultima e attuale grande forma di struttura gerarchica, la chiesa romana. Mi chiedo se non fosse stato meglio seguire l'esempio egiziano in questo (come in molte altre cose) nel conservare le forme ortodosse, orride, selvagge e che conseguentemente ispirano superstizione, perché in realtà le loro prime forme provenivano dal tempo gotico o dalle ultime feci dell'impero e delle arti, quando le immagini, ecc., furono introdotte.

E tuttavia i protestanti utilizzano l'arma contraria (molto appropriatamente a partire dal periodo attuale), ed anche per un più lungo periodo di tempo. *Quere*: che questa non possa essere un mezzo di indebolimento e sopraffazione, mentre ingentilisce e raffina, *emollit mores*.

Niente di più vero in natura può essere detto; così soprattutto un bel dipinto o la parte anteriore di una statua, un bel pezzo di musica, sono causa di effeminatezza, una conseguenza diabolica; ma non è necessariamente così se le autorità provvedono, ma non con la totale proibizione (come Licurgo nei confronti di alcuni tipi di musica e della maggioranza delle arti, a causa della locale e specifica confederazione su cui governava) o col bando, come Platone nel caso di Omero. Quindi, come le belle forme raffinano (considerando la raffinatezza con le sue conseguenze) così le brutte rendono barbari. L'assenza di forme è impossibile o, se praticabile, ugualmente barbara.

Mosè (*non obstante* il secondo comandamento) fece sorgere un serpente, e dopo di lui l'arco ed il *sanctus sanctorum*, i suoi cherubini, ecc., il candeliere con le sue gemme, ecc.

Una proibizione quindi come quella egiziana, ebrea, (oppure supponiamo sciita o persiana) e l'assoluto orrore delle figure e dei templi [producono] un entusiasmo selvaggio e barbaro.

Difendersi per l'entrare nel merito della questione delle pretese egiziane e cinesi all'antichità (tanto prima di Mosè) nelle loro testimonianze, nonostante le autorità. Ma affermare questo: che né gli ebrei, né gli egiziani, né i cinesi sono raffinati.

Questo è un giudizio sulla raffinatezza. Se è raffinato: mostrami un dipinto, una statua, una moneta, la proporzione, la natura. Ma gli arabeschi! Giapponesi, indiani! Selvaggi, mostruosi. Anche nei ritratti, nei pezzi fatti per diletto o per capriccio, anche i loro dei sono mostruosi, orrendamente ricalcati su modelli egiziani e siriani; oppure le moschee turche: non c'è architettura, scultura, o figure; oppure sono così brutte che è come se non ci fossero.

Idee spaventose, orride, crudeli, sono contenute ed espresse da simili forme divine, idee delicate, gentili, umane, da forme veramente umane, e [dove] la divinità è rappresentata secondo la migliore, la più dolce e più perfetta idea di umanità per il popolo. Ma senza il riferimento alle divinità, e semplicemente osservabili nelle città, boschetti, strade principali, luoghi, giardini, foro, ecc.. *emollit mores*.

"Brutte figure: brutte menti." "Disegno deforme: fantasie deformi." "Assenza di disegno: assenza di pensiero." come i turchi, ecc. "Niente imitazione: niente poesia." Niente arti di questo genere: niente lettere, se non vilmente degradate. Così la raffinatezza si sviluppa in proporzione alle leggi ed alla libertà. Tanto che quando l'una è in sufficiente progresso nella prima specie [cioè i primi caratteri), l'altra (cioè i secondi caratteri) subito ne trae vantaggio. E quando questa cessa e la tirannia prevale (come nelle monarchie orientali antiche e moderne), l'arte ed i secondi caratteri insieme affondano. Guarda il Giappone! Il Mogul! La Cina! La Turchia ed i tartari! Mostrami nella infinita squisitezza delle loro altre opere un solo secondo carattere, una *forma*, ma anche una singola figura, un paesaggio, una statua, una moneta, un palazzo, un'architettura, che non sia peggio del gotico; mostrami anche solo un vaso! Anche in Cina furono insegnati da noi e dagli olandesi.

4. Istinto, Idee Naturali, ecc.

Quei filosofi (i moderni) sono i più poveri e i più volubili, per amore del sistema, dell'ipotesi, quelli che, sorpassando tutti gli antichi concetti astrusi del genere, negano le idee, il senso, la percezione (cioè la vita) agli animali. Ma ancora più poveri ed ancora più volubili sono quelli che mettono in discussione le idee naturali e ridicolizzano l'istinto e le idee innate, forse perché qualcuno esagerò, spinto troppo oltre da alcuni scrittori moderni e dallo stesso Platone.

Gli stessi filosofi vorrebbero negare il concetto di specie, le idee specifiche (tristi virtuosi!), ma se la creatrice e sovrana natura plastica non avesse posto dei limiti, il capriccio (cioè la lascivia e la bestialità) dell'uomo corrotto avrebbe già da tempo superato anche [l'eventuale rappresentazione del] peggior pittore, le grottesche *ryparogràphoi*, ecc., come pure avrebbe superato il peggior poeta nel comporre nuove, complicate forme di satira, ecc., per cui le specie avrebbero potuto degradarsi ed andare perdute.

Ma in realtà anche all'interno di un singolo genere, nelle diverse specie, come cani o polli, che si accoppiano uno coll'altro, [si osserva] una naturale propensione all'accoppiamento del simile col simile; sicché la razza, anche se confusa e mescolata, col tempo e dopo una serie di generazioni susseguenti, si manifesta e si ripresenta, e gli ordini tornano alla loro prima naturale estrinsecazione, purezza e semplicità di forma.

Un ingegnoso autore e notevole metafisico circa venti anni fa approfittò talmente dell'affettato, esagerato e comune uso dell'istinto e delle idee innate che, essendo molto bene accolto e ascoltato grazie al suo eccellente genio ed alle capacità dimostrate in altri scritti, queste parole diventarono così fuori moda che un uomo sensato osava difficilmente usarle, anche nelle occasioni più adeguate. Ed era più sicuro per un gentiluomo amante degli *sports* dire, parlando della caccia, che i1 suo cane da presa o da zuffa ragionava e meditava, piuttosto che dire che aveva una naturale sagacia od istinto. Ci era concesso infatti di dire che il vaso del povero tornitore aveva sensi e sentimenti più dell'aggeggio di ferro che ne aveva preso il posto (per il cartesianesimo non era ammesso in senso stretto), ma era pericoloso parlare di razze, che fossero cani, maiali o cavalli, per non tradire la nostra ignoranza nel ritenere, secondo l'errore volgare, che le passioni, gli affetti, gli istinti, le inclinazioni, le impressioni, gli impulsi, le idee, le immaginazioni (attribuibili all'oggetto quando fosse prescritto, e persino suscitanti un falso e posticcio oggetto al momento opportuno) si potessero eventualmente trasmettere alla discendenza ed attribuire a specie particolari. Addirittura le stesse specie erano messe in discussione, anzi ostentatamente negate.

E così il povero Orazio e gli altri poeti, pur nei loro slanci più epicurei e meno teologici, erano molto creduloni, superstiziosi ed ingenui quando dicevano ad esempio: "Est in iuvencis… patrum virtus."

Il *rictus* e la smorfia delle creature moleste: orsi, leoni, lupi, coccodrilli, draghi, perfino piccoli serpenti (come le vipere) o gli insetti, sono impressi, precedentemente stampati, per usare un'analogia (non diversamente che per le sensazioni, per l'intelligenza, la percezione, la personalità, non confinata al luogo o determinata da esso).

Cosi, d'altra parte, chi può dubitare del contrario, cioè che i bei volti (specie nella stessa razza) siano ugualmente impressi da caratteri innati, stampi, superfici preparate per accogliere e riconoscere così belle forme, come [avviene] nella passione tra i sessi?

Chi potrebbe condannare la natura umana per la sua ottusità e prontamente scagionare e assolvere la bestiale? A meno che forse la moderna filosofia che nega il senso e la stupida ipotesi dell'insensibilità non siano messe in gioco per amore del cavillo.

Che cosa è più sicuro inoltre [di questo, cioè] che il più povero ignorante della nostra specie, privato della visione di ogni cosa che non siano vecchi o corpi intabarrati (come in un chiostro

monacale od in un eremitaggio barbaro), potrebbe, una volta condotto a vedere nudità, distinguere chiaramente tra quelle vere e naturali e quelle deformi e innaturali?

Così accade per la specie dei cavalli o di altri animali, una volta visto il tipo e la natura (i cambiamenti non vengono visti come perfezionamenti, ma ben lungi) l'idea del bello e della perfezione si è creata e quando viene resa dall'istinto di un abile artista, essa è riconosciuta immediatamente dal buon occhio di ogni spettatore.

Se una femmina della nostra propria specie (tralasciando l'amore per i bambini e quest'acuta propensione) dovesse, durante una gravidanza, incinta senza sapere come, non ritrovarsi incline a beccare pagliuzze e a fare il nido, non c'è da meravigliarsi a causa della seconda corda dell'arco, la ragione, il linguaggio, la comunità, i vincoli sociali. Non c'è ancora da stupirsi se, una volta sgravata e nel periodo dell'allattamento, ella non avverta il *conatus* o l'impulso di richiamare i bambini subito abbandonati e che non faccia ciò che conviene a una chioccia, agitandosi, scuotendo le ali, stiracchiando le gambe, beccando e rovistando come una folle o una furia.

5. Gusto, Piacere, Occhio, Giudizio, Critica

1. La pedanteria, in pittura come nello studio [produce] meri studiosi, meri pittori; università di studiosi, accademie di pittori. Raramente un completo, abile, laborioso studioso; raramente un oratore od un poeta; ma ancora più raramente e difficilmente un pittore. Ciononostante qualche volta (si può ipotizzare) [nasce] un Omero, qualche volta un Orazio, un Senofonte, un Demostene, un Socrate, un Apelle, un Raffaello.

2. Prima corruzione del gusto, a causa delle cattive sculture, stampe, ecc. e del disegno senza maestri. La stessa cosa [avviene] nelle altre discipline, come la scherma, la danza, ecc. Meglio non avere mai appreso, come confermano tutti i maestri. Perché le cattive abitudini non si possono sradicare; inoltre cresce la presunzione e l'ostinazione o si incorre nella sazietà e nell'odio per lo studio e la scienza: ingrata perché non dà successo. Di qui la pedanteria nei piccoli virtuosi; la nobiltà minore perde il gusto e si interessa a pittori men che modesti.

Seconda corruzione. La fretta; infatti le arti contemplative richiedono l'*otium*, fioriscono solo (come le lettere e la filosofia) dove è possibile l'isolamento nel privato. Eppure un pubblico ed un'attività [sono importanti]; si porta avanti un'azione, un dibattito, la libertà, l'autonomia, ecc. Il "Soliloquio" è necessario qui come nella filosofia.

Terza corruzione. Il vizio, la corruzione stessa, la prostituzione; la peggior specie di *rypargàphoi*, cioè gli atti osceni, la deformità stessa [messa in scena]. Da qui, in secondo grado, e non proprio così indecente, l'effeminatezza (come è espressa nell'ultimo paragrafo della *Notion*), la maniera leccata, *leché* in francese, smaltata, la pura vernice (come dicono i fiamminghi), ammesso che la si possa considerare pittura.

Quarta corruzione (o piuttosto impedimento, deprivazione). La necessità del nudo, delle statue e la deformazione dei corpi, ecc. Il gusto dei pittori è come il portamento dei maestri di danza: tutto rivolto all'affettazione, del tutto contrario a quello degli antichi, del tutto moderno. Nessuno degli antichi (nemmeno il peggior artigiano) si può accusare di questo, grazie ai tanti modelli a disposizione che, per quanto mal copiati, pure non erano mai disegnati secondo la maniera affettata (la *sweer*, come essi la chiamavano). Raffaello non si è mai reso colpevole di questo, e neppure Poussin, sebbene fosse un francese. [...].

Critica. Quanto necessaria qui, come nelle altre arti, secondo le *Char-cks*.

La tesi di Orazio: *Ut pictura poesis erit; quare si… / -volet haec sub luce videri, / Iudicis argutum quae non formidat acumen. / haec placuit semel: haec decies repetita placebit.*

Se ciò fosse vero in natura (e io non sono propenso a concedergli credito perché non fonderei un argomento su basi ipotetiche e dubbie, ma su fatti e sulle verità) allora ci sarebbe da lodare molto l'idea e l'immaginazione e la forza delle *phantasíaì*, delle forme svolazzanti, ecc. Non solo i nostri pittori, ma anche le nostre donne dovrebbero servirsi dell'immaginazione (trattare l'argomento con ironia) per paura di procreare.

Essere vigili contro il pregiudizio, la prevenzione che viene dal gusto artificiale e non raffinato, acquistato presso i pittori o dalla scienza pratica ed empirica (la peggiore che si possa immaginare) dai gentiluomini.

Come, per esempio, un parallelo, poiché queste sono alla moda, tra pittura ed eloquenza, retorica, ecc. (come si fa spesso tra la prima e la poesia). "O pulchrum prosopopeiam" (come in Petronio), così qui: "O arte bella del disegnare in prospettiva!"

Così nella retorica da pulpito e nell'oratoria ecclesiastica, soprattutto nelle chiese di campagna, o in un collegio, tra ragazzi barbuti e pedanti. "O eccellente figura retorica, applicazione delle frasi greche! O scansione! O citazione!" Così in francese (la commedia di Molière): "Si bien que je n'entendais goutte."

Ragioni per cui il gusto di un gentiluomo, se è solo pratico ed empirico, è necessariamente falso.

Prima ragione. Egli comincia a interessarsi, prende partito, sposa una maniera, uno stile, diviene manierista del grado più basso e al di sotto del pittore di mestiere. Non è possibile essere simultaneamente giudice e parte in causa.

[...]

Dilemma. Se egli ha o non ha l'idea. Nel caso in cui l'ha: se ha la mano per realizzarla o no. Se ha una mano obbediente e rispondente, allora è un pittore *omnibus numeris*; se ha una mano inferiore e non rispondente, allora, non essendo obbligato a proseguire per professione o per mantenersi, ma solo per volontà o per puro diletto, egli necessariamente perde lo scopo ed odia i suoi prodotti. Se invece l'amore ed il piacere arrivano gradualmente attraverso l'amor proprio, l'orgoglio e l'adulazione, allora qui interviene la corruzione, qui il gusto inevitabilmente si tradisce, cresce distorto, deviato, monco, perverso. Trasportare questo ragionamento nella musica.

Seconda ragione. L'amore bizzarro per un solo maestro, per una sola particolare mano, per un solo pezzo (cento a uno se l'uno è buono). Ed inoltre ancora nessun maestro dei moderni, dopo Raffaello, ha meritato qualcosa del genere; ed anche per Raffaello vederne le ragioni... [...]

Terza ragione. Se il nostro gentiluomo, oltre alla sua superiore competenza, cultura, educazione e facondia, non ha anche un particolare genio, un'idea, una mano superiore a quella di un'artista commerciale e di un livello distinguibile dallo stile comune di pittura, egli è portato naturalmente dal suo studio e dalla sua pratica a mettersi al livello e a familiarizzare con il gruppo di pittori del suo tempo e quindi ad essere soggetto alla loro adulazione e, desideroso della loro lode, a fare lega ed a simpatizzare con questa razza, ad essere in qualche modo uno di loro, ad appartenere al loro *club* e alla loro confraternita; una circostanza che si rivelerà tanto poco vantaggiosa per la sua fama e la sua famiglia, quanto per i suoi costumi, i suoi interessi, la sua famiglia ed il suo patrimonio.

Il caso sarebbe lo stesso con un gruppo di attori, musicisti, cantanti, menestrelli, ballerini e tutto il resto di questi commercianti, con la loro folla di impostori, tutti quanti insieme.

Niente infatti, tra le cose della natura, è degno di stupore e di ammirazione quanto quelle in cui si mostra la reale e più alta arte della natura, la mano migliore, i tocchi supremi, la magnificenza della natura, la simmetria, la proporzione, gli ordini più alti (di là del dorico e dello ionico, di là del corinzio). Perché che cosa sono questi se non imitazioni? Oppure, nelle forme unite e cospiranti, di un'unità realizzata, e informate allo stesso scopo, mezzi per un unico fine, l'armonia, l'accordo.

Ergo un albero, o anche una foglia, non sono belli in quanto verdi o perché di forma regolare, perché anche una mera zolla di terra o un cespuglio tagliato può uguagliare o sorpassare in bellezza una vecchia quercia, un cedro od un pino. Ma un ruvido pezzo di roccia è più bello in realtà che una perla od un diamante. A nessuno è imposto un prezzo per godere di queste cose ed esse durano a lungo; le altre solo un momento, in quanto rarità, in quanto ornamento esse stesse, oppure come ornamento per vestiti, acconciature, ecc., secondo il più basso capriccio umano e travisamento della bellezza. E così le grotte, le cave, ecc., sono le più belle imitazioni dei più bei giardini. Poiché questo è vero, il resto falso.

Così [avviene] anche in natura: l'arcobaleno è un mero gioiello, un accidente, una rifrazione, ecc; non una reale unità, senza realtà, forma, disegno, armonia. Ergo un nulla, una non entità per il virtuoso, un puro miracolo o prodigio (senza morale o dottrina), un niente, un gingillo, la passione di coloro che ricorrono i mostri nelle fiere e i *thaumatopoioí*, i prestigiatori.

Dunque lo stesso [avviene] qui come nella vita e la vera saggezza [serve] per evitare l'inganno e l'impostura.

Il grande impegno in questo (come nelle nostre vite, così nell'intera vita dell'umanità) è di "correggere il nostro gusto." Perché dove non ci conduce il gusto? *Anéchein*, arresta, sospendi, differisci, rimanda, procedi gradualmente, aspetta, attendi, migliora... altrimenti sarai portato via da lui. L'uomo sul cavallo in corsa nel *Cinico* di Luciano (in un brano tanto bello quanto può essere uno di Luciano) dice: "Via! Via dove questo vuole!" cioè il cavallo, indicandolo. Quindi fermalo quando è in corsa, bloccalo, fallo girare; e qualche volta, quando è pigro, dagli un colpo di sperone, come si fa nell'ippica per domare il puledro.

Animum rege: qui nisi paret, / Imperat: hunc frenis, hunc tu compesce catena.

Da ciò discende "che non si deve indugiare nel piacere (allo scopo di mietere il vero piacere)." Domandati, chiediti: "Che genere di piacere ho? Quale vorrei? Quale è quello vero? A che scopo? Che cosa mi propongo? Che cosa mi aspetto? Che cosa c'è da capire, accogliere, imparare?"

C'è forse [piacere] nel vedere carne dipinta come carne? – No. É artificiale, empirico, roba da artigiani e dei peggiori! – C'è del piacere nell'arte da tappezzeria? – No. È dello stesso genere – C'è piacere nello scorcio prospettico, nelle pose da accademia? – No. É ancora empirico. – C'è piacere nel vedere delle forme utilizzate per un senso depravato? Questo è ancora più falso della riparografia, poiché deforma la natura [che è] splendida; come un *cacatorio*, uno zotico od un soldato, in un recinto o su un mucchio di letame, ancora più nauseante. Eccita il desiderio, una ragione orrida. Chi oserebbe spacciarlo per ragione? Se fosse così, allora dipingiamo zuppe e tavole imbandite e pasticci fumanti, ecc. Cosa che non è mai passata per la mente a nessuno (io credo) più che dipingere dame che si inchinano o damerini che fanno la riverenza, eccetto che nella corte francese. [Vedi] i dipinti di graziosi principi e principesse e le arie di corte, come in un negozio di giocattoli.

Osservare la differenza tra un occhio giusto e liberale ed uno meccanico, falso; la stessa cosa nelle pitture e nelle immagini, come nella vita reale e nelle persone. Che persona, che forma, che carattere, che genere di uomo vediamo? Chi è che abbiamo visto in quella tale compagnia, in quella tale azione, circostanza, lettura, scrittura, ascolto, meditazione, esercizio?"

Un sarto, interrogato, risponde (secondo il suo occhio): "Un gentiluomo vestito di una stoffa di tale colore, di tale taglio."

Se fosse un maestro di danza (secondo il suo occhio): "Un gentiluomo, con un tale passo e andatura, con la gamba girata così e così."

Ancora, se fosse un damerino (secondo il suo occhio) e unendo i due precedenti pareri: "Un gentiluomo vestito cosi e cosi, che entra in una stanza con un'aria così e così, con le labbra così colorate, con i denti così."

Ma se fosse un uomo sensato, con un occhio acuto, egli risponderebbe ricorrendo alla sua memoria ed alla sua cognizione (perché così egli raccoglie, colleziona, imprime [le informazioni]; così è la sua immaginazione, storia, invenzione): "Un gentiluomo dal tale comportamento, discorso, azione, di tali attitudini, di tali costumi, aspetto e che sembra un tipo o un carattere di tali sentimenti, giudizio, indole, mente, animo e aspetto interiore."

Il gusto artificiale, arguto, forzato, ipercritico (che è lodato come geniale e puramente speculativo) è il peggiore possibile, essendo a mezza strada e tipico di mezzi-pensatori (*Char-cks*, III, 302). Lo stesso [avviene] nella scherma, nell'ippica, nella danza. Quello naturale è il migliore, purché sia formato bene e secondo verità (*Char-cks*, I, 190, verso la fine), e l'originale, primo rozzo gusto sia corretto dalle regole e ridotto a una dimensione ancora più semplice e naturale. Altrimenti l'occhio innocente di un bambino (di buona famiglia e non rovinato già da pitture comuni) riconoscerebbe sempre il meglio, come ho sperimentato in un ragazzo non dell'alta nobiltà, ma liberale e privo di esperienza riguardo alle stampe ed a costosi "playthings of imagery", ecc. Lo stesso si può sperimentare per la rassomiglianza del ritratto.

Ergo, meglio la pura natura che un giudizio monco, elaborato, artificioso, puramente critico; quale si svilupperebbe in un clima di dissolutezza, *gayeté de coeur*, con l'indifferenza, l'arroganza, la trascuratezza, la beffa, quale si può osservare nelle maniere e nel modo stesso di criticare di questi falsi censori e pseudo-critici che corrispondono ai *pretieuses* francesi.

É meglio il puro *je ne sais quoy* dei francesi, per quanto questa espressione non esista nella nostra lingua; né io spero che mai ci sia. Perché a noi (io spero) è riservato qualcosa di meglio.

Docti rationem artis itelligunt, indocti voluptatem.

6. Motivi di Danno per le Arti

Confrontare i moderni con gli antichi. Prendere in considerazione i secondi, il loro riguardo e la loro cura dei propri corpi mediante l'esercizio fisico, disciplina greca; la lotta, la considerazione in cui erano tenuti i lottatori anche nello stato (ricorda Pericle in Plutarco).

Cosi uno Scipione quando per la prima volta Roma abbracciò la maniera raffinata. Vedere il passo di Livio dove i messi del senato vengono mandati a studiare l'atletica e le altre discipline greche.

Considerare poi i corpi e le stesse forme, la possibilità di vedere queste forme della specie più bella (non facchini o mendicanti) nude e facilmente, familiarmente, in un continuo e strenuo allenamento. Trattandosi di un paese caldo, l'occasione era data dai quotidiani bagni frequentati da famiglie private, mogli, figli.

Invece adesso nessuno se non i pittori (come l'Albani) è avvezzo a simili viste e queste stesse non sono che goffe e sgraziate per essere puramente lucrative, di mestiere, mercenarie, a vergogna e biasimo degli stessi modelli.

E poi la deformità [causata] dai vestiti, dagli innaturali bendaggi ed allacciamenti [ora in voga]: come cravatte, giarrettiere, corpetti e cinture per stringere la vita alle donne, guaine alle anche, rigonfiamenti e innaturali deformazioni di colli, seni, capezzoli, pesi e pendagli alle orecchie (per fortuna non alle narici come presso gli altri popoli barbari), parrucche, cravatte. Inoltre tacchi o trampoli sotto il tallone o nella parte nascosta del piede, che rilassano il tendine ed i muscoli della parte posteriore della gamba ed estendono e stirano innaturalmente quelli della parte anteriore e il collo del piede, facendoci camminare, fin da giovani, sulle punte dei piedi. Come si vede nelle immagini di piedi e gambe di donne cinesi, completamente distrutti dalle scarpe strette, tanto da renderle incapaci di stare n piedi. Il nostro caso è qualcosa di simile, solo di poco lontani dalla stessa barbarie.

Quindi non c'è più nel mondo una figura moderna (del tipo nobile) che possa stare naturalmente con i piedi sul terreno.

L'idea del pittore va quindi presa dalla natura, dall'istinto e da ciò che è innato, oppure da busti o da ciò che rimane delle statue antiche.

Quale scarso aiuto fornisce l'Accademia a tale riguardo, con i suoi nudi – cioè i facchini nudi – oppure i privati, con i cortigiani malati. Poiché coloro che conoscono la natura comprendono bene qual mutamento provochi la vita dissoluta nelle giovani donne e come lo sfiorire sia veramente uno sfiorire, anche in questo senso: il *flos* svanisce immediatamente.

La scultura è l'arte madre della pittura. Prima di tutto a causa delle rappresentazioni legate alla religione o al governo civile (quando questi si formarono presso gli antichi) e poi per quelle delle famiglie, degli eroi, dei patrizi, dei patrioti, ecc. così come dei *penates*. (Un'espressione moderna mostra bene la natura della cosa: "Egli merita una statua d'oro"). In secondo luogo a causa della profonda conoscenza della muscolatura, dell'anatomia, della fisica, della simmetria (le statue a tutto tondo), la semplicità, la purezza.

Ricordare anche che pena [sia stata]: Raffaello costretto a dipingere mura, cartoni per tappezzeria, come un artigiano coi suoi scarsi lavori, pale d'altare secondo il volere dei preti, attorniato dai papi (lo testimonia il pezzo della trasfigurazione, chiamato il primo dipinto del mondo), santi con le aureole attorno alla testa, qualche volta con oro ed argento! Cose rare in campo pittorico!

La falsa critica è un altro danno per l'arte. Dicono i critici improvvisati e di maniera: "Perché questo? perché quello?" Ecco alcune topiche che essi ritengono trovate ingegnose, per esempio: "Da dove viene la luce? Come mai qui ed anche qui?" Risposta: "A causa delle nuvole vaganti, un ammasso temporalesco che copre un punto, il sole che brilla più forte su una cosa che su un'altra, un riflesso prodotto da rocce che non si vedono nella rappresentazione, altri oggetti posti al di fuori del quadro, proprio al posto dello spettatore, dai quali provengono nuovi colori mescolati tra di loro dei quali non appare niente se non l'effetto nel quadro stesso."

Ed anche quest'altra impudente domanda di questi disinvolti critici e cioè: "Come si regge questo indumento?" Risposta: "Non si regge affatto, sta cadendo, lo si può vedere solo in questo istante." Così nelle figure in corsa, in un cavallo lanciato in corsa, nel gladiatore Farnese.

Chi ha mai visto ciascuno di questi soggetti, distintamente e precisamente, in tali atteggiamenti? Per esempio un uomo che cade da un precipizio, un angelo, Mercurio in volo, le figure che risorgono verso l'alto, naturale attrazione di Michelangelo (mal rappresentate nella stampa, di tipo scadente). Tutte queste [sono immagini] istantanee. Tutto è invenzione (la prima parte della pittura), creazione, divinazione, una sorta di profezia e di ispirazione, estasi e rapimento poetico. Cose che non si sono mai viste, cose che non sono mai esistite, solo inventate. Il pittore è come il poeta: un secondo creatore.

Ma senza alcuna necessità di giustificarsi o di difendersi. ll poema o l'invenzione sono risposte sufficienti: l'iperbole, l'invenzione sono essenziali, il probabile è plausibile, il poetico, vero. Che altro sarebbe ogni verso dell'epica, continuamente esagerato oltre ogni possibilità, se indagato meticolosamente? E vedi in particolare (cosa che è infinitamente stimolante e utile per noi nella ricerca sulla pittura) le descrizioni omeriche e virgiliane degli scudi, dove le figure alla fine insensibilmente cominciano ad agitarsi ed a muoversi e a fare ciò che è assurdo e impossibile da immaginare. Eppure è giusto [così].

É triste considerare che, l'accidentale ascesa della pittura essendo stata stimolata soprattutto dal clero papista, il suo progresso e cultura (tranne che nei pezzi viziosi riservati ai gabinetti dei nobili, ecc.) è stata volta tutta a nutrire e a sostenere la superstizione (soprattutto nelle forme brutte), e l'esaltazione di quella vile, striminzita passione della meschina devozione mo-

derna (*Miscellanee*, pp. 126-128, e *Lettera sull'Entusiasmo*, pp.35-36), come prova il miglior dipinto del mondo, il *S. Gerolamo* di Domenichino.

Ricordarsi di premettere qui (come prefazione) qualche cenno sul lettore facile alla nausea, al disgusto, delicato, tenero di stomaco, schifiltoso (pseudo o anti-critico), *delicatulus* [le cui espressioni preferite sono] "Perché tutto questo?" e "Non si può gustare e godersi un dipinto senza tante storie?" (come nelle *Miscellanee*, la prosopopea, pp. 166, 278) così recalcitrante, pieno di disprezzo per le speculazioni, le investigazioni, le discussioni sul *je ne sais quoy.*

Euge tuum et belle: nam belle hoc excute totum, / Quid non intus habet?

Così il "Mi piace", "Ti piace", chi può trattenersi dal pronunciarli? Chi si trattiene? Quindi: avere pazienza, aspettare la spiegazione, l'esposizione, ecc. Energie profuse per dipingere che cosa? – X! – Un modello deforme, barbaro, senza forma, senza grazia nelle spalle, nel petto, senza *démarche*, aria, maestà, *grandeur*, con le proporzioni alterate, sgraziate, solo un giudeo od un ebreo (originariamente un popolo brutto e scabbioso), sia nella forma sia nel fisico, con la barbetta a punta, i capelli lunghi e ricci, una faccia mocciosa, con un'espressione ipocrita e convenzionale ed al meglio malinconica, pazzi ed entusiasti del tipo più comune e basso, peggio dei baccanali e dei baccanti.

Ma di questo parlerò più oltre, a proposito di *decorum*. E lì aggiungere nelle note: i pittori, senza alcuna necessità o prescrizione che io conosca, rappresentano il marito della santa vergine come un vecchio malandato, cieco e rimbambito, proprio alla nascita del nostro signore e salvatore; per quanto molto probabilmente (e plausibilmente) – secondo le consuetudini ebraiche, molto lodevoli per la considerazione, il rispetto dei matrimoni giustamente combinati – le parti fossero di età uguale e adatta. E per di più trenta e passa anni dopo, lo stesso Giuseppe è visto uscire, senza parenti, alla ricerca di Cristo.

7. Incentivi, Stimoli [per le Arti]

1. L'invenzione delle stampe, delle acqueforti (che sono originali), che corrisponde a quella della stampa nel campo delle lettere, grazie alla quale l'occhio del pubblico viene educato; per quanto [ormai] corrotto dal falso gusto (francese e fiammingo) e dalle cattive illustrazioni che si trovano nei libri didattici, sempre cattive perché stampate a buon mercato.

2. Quanto ai benefici per l'umanità e per la gioventù: [l'arte] non solo *emollit mores*, ma [soprattutto] forma. Allontana il nobile (e ozioso) dal trascorrere il tempo sperperando il patrimonio negli eccessi: nel gioco d'azzardo, nelle risse, nella pigrizia con le sue conseguenze.

3. *Pollákis ethaúmasa…* e con questo tono di commento osservare: "Che grande ambizione è presso l'alta nobiltà, la nobiltà inferiore, gli intellettuali, ecc., di essere esperti nelle mani dei maestri." Tracciare paragoni dalla pittura alla poesia, alla retorica, alla teologia. Le vite dei pittori, anche moderni e squallidi come sono, tanto discusse, tanto enfaticamente raccontate nelle migliori compagnie, tra le dame, ecc.

Lo stesso per quanto riguarda le escursioni, le divagazioni, i racconti marginali, gli episodi, le miscellanee, le riflessioni occasionali [...]. Mi è sempre sembrato strano che si possano trovare autori (e lettori che li sostengono) che concepiscano di pubblicare i loro frammenti ed i loro pensieri d'avanzo come se fosse un gran danno per il mondo di perderne l'ultimo.

Con rispetto di sé stessi (difendendosi). Di qui la riconciliazione dell'arte plastica, ecc. per il fatto di essere malato ed afflitto da dolori, veglie, insonnie, ecc. ed inoltre impedito negli affari , troppo impegnativi per uno in cattive condizioni fisiche, ecc. L'abitudine a vedere forme ed a suscitare spettri piacevoli, non solo buoni, come [quelli delle] incisioni, ma [anche] di altro tipo: forme ossessive di facce spettrali, di smorfie, ecc. quando lo stomaco è debole, durante le indi-

gestioni, le emicranie; ma in effetti esse aiutano le passioni, calmano, distendono, ne suscitano di nuove. Ma a questa condizione, che vi siano praticate le regole del virtuoso e che non [vi sia ammesso] alcuno spettacolo orrorifico o spettrale (come Apollo esecutore di martiri, nell'atto preciso dello scorticamento), più di quelli lascivi. Perché tutto ciò è falso e neanche riparografia.

8. Elogi e Lodi dell'Arte

Se io fossi nato in un paese cattolico dove le figurazioni di soggetto cristiano sono naturali oggetti di culto, ecc., mi sarei detto; ovvero, essendo io quale sono, dirò a un cattolico del genere, a favore degli artisti e della povera arte, tuttavia riconosciuta dal cielo e dalla legge divina (*iure divino*): "Signore! Puoi dunque adorare una cosa del genere? Può una filastrocca servirti da inno? Una cornamusa od un'arpa giudea per musica o per *halleluiah*? Puoi vedere Cristo doppiamente crocifisso? Puoi vedere distrutto e distorto colui di cui fu detto a *bone of him*, ecc.? Sfigurato colui di cui è scritto ...? Decrepito, gottoso, vecchio, ecc., lui che non ebbe mai un difetto, una ferita, una malattia; e che era ancora tanto giovane quando subì il martirio? Lui che fu messo apposta, dai malvagi, vergognosamente tra due ladroni, reso simile a loro negli atteggiamenti, nell'aspetto, nella forma, nelle passioni, simile ad un qualsiasi mascalzone?"

Dilemma riguardo l'uso dei dipinti da parte dei cristiani. Se non debbano esserci del tutto o se debbano essere buoni. La chiesa d'Inghilterra (*High Church*) e la luterana sono miserevoli. In questo senso o di *imitatores* come nelle *Characteristicks*.

Ancora qui a favore dei pittori: insistere sul fatto che le belle forme rendono bello, quelle raffinate raffinano. Al contrario quelle gotiche rendono gotico, quelle barbare barbarizzano.

Per quanto riguarda l'uso del denaro e [l'acquisto di opere d'arte] e per evitare lussi e spese superflue, quando sia correttamente utilizzato. Prima di tutto per la sua propria natura, *tò kalòn*, poiché il dispendio ed il lusso sono la vera rovina dell'arte secondo Plinio, come nelle *Characteristicks*.

Poi per le ragioni indicate sotto. Ed ecco un luogo opportuno per un'osservazione di tipo morale: "Ciascuno è avido in proporzione al proprio desiderio di spendere; non la ricchezza si lega alla generosità, come si ritiene volgarmente, ma la modestia. L'amore per il dono, l'elargizione, la comunicazione, unito all'odio per lo spreco e per le spese superflue. *Frugale ergo liberale*. Risparmio ergo generosità." Un buon padre, un uomo eccellente che conobbi, insegnò al suo ragazzo a dar via gli spiccioli per far mostra di generosità. Ciò produsse l'effetto contrario ed io temo che possa presto condurlo all'avarizia, crescendo i suoi bisogni per la negligenza e non diminuendo i suoi desideri. Al contrario si rafforzano i suoi desideri perversi e i suoi istinti attraverso il disprezzo per i bisogni altrui ed il nobile piacere di alleviarli con ciò che avanza e che si disprezza. Da qui un cuore indurito.

Il romano *vir frugi*. ll primo Catone, superiore a tutti gli inglesi [corrotti] dalla corte, [dal desiderio] delle promozioni, dalla prostituzione, ecc.

In un certo senso si potrebbe obbiettare: "Che ciò va contro il nostro oggetto, cioè la pittura." Se è così, lasciamo che sia così, corriamo questo rischio, in nome di Dio. Ma vediamo prima di tutto, esaminiamo il vero gusto, ecc.

In alcuni dei primi paragrafi (all'inizio o a metà di una parte o capitolo) sollevai l'obiezione del lusso e del dispendio fomentate nei grandi e conseguentemente nei piccoli, come le rane di Esopo e di Orazio. Ma prima di tutto ridurre, diminuire [le spese]; evitare il gioco, le carrozze, le risse, le feste, e, in secondo luogo, quando l'eccesso è commesso e la *res*, il patrimonio, è intaccato (argomento da trattare con serietà, come una via che conduce alla disonestà per il

gentiluomo), a tutto si può rimediare, con un nuovo giro di affari ed un nuovo aumento del capitale, se vengono seguite regole come queste invece del capriccio.

É una valida osservazione che, per quanto raramente si possa osservare che i gusti umani coincidano in fatto di mani e dipinti, pure, in genere, quando la cabala è finita (e casi del genere costituiscono un'eccezione, come il caso di Poussin in Francia e di Domenichino a Napoli), il pubblico giudica sempre correttamente ed i pezzi apprezzati o svalutati, dopo un periodo di alcuni anni, sono sempre stimati giustamente in base ai loro meriti, secondo queste regole e questi criteri. Tanto che il gentiluomo che segue il proprio capriccio può andare contro il suo stesso interesse. Ma chi fonda il suo gusto, o compra secondo il giudizio e il gusto universale ed i giudizi dei pittori sulle opere degli artisti defunti, non si lascerà ingannare e non ne subirà le conseguenze.

[Inserire] anche una segreta apologia (tra le righe, non a chiare lettere) per l'acquisto dei dipinti, per la necessità di comprare, come virtuoso, in Italia, per il commercio e per tenersi informato. Rivolgere queste [parole] al mio Lord con ironia e spirito… ecc., come la causa del mio fare economia. E qui è ancora più necessario parlare di sé stessi (un altro genere di auto-citazione) a causa di questi acquisti.

9. Maestri ed Opere dell'Antichità: Statue, Teste, Rilievi, Incisioni

Inizio dell'antica riforma, miglioramento e successiva perfezione dell'imitazione iconica, plastica e grafica, più o meno contemporanea a quella della poesia (sulla base del modello omerico) nelle due branche dell'arte drammatica, cioè la tragedia e la commedia.

Euripide prima di Apelle e Protogene, Menandro subito dopo, o pressappoco contemporaneamente. L'arte dei colori non era ancora arrivata alla perfezione (cioè non utilizzava più di quattro colori).

Perciò la scultura è la prima in ordine di tempo (storia e natura, come già detto a proposito di altre arti nelle *Char-cks*), poi viene la pittura. Perché il fondamento di tutto è il disegno, i colori sono un ornamento successivo (riservato agli apprendisti); per quanto il disegno sia necessariamente perfetto dove la scultura è perfetta. Ecco perché Leukis non è ancora un Apelle. E se Raffaello avesse avuto un continuatore pari a lui per idee e grazia, sarebbe stato superato e non sarebbe il primo e unico grande pittore, perché ci sarebbe stato qualche progresso nel colore dopo di lui.

Gli egiziani sono tanto più antichi eppure sono barbari. Perché? É una questione di norme [religiose] in questo caso: il disegno, i geroglifici, i mostri sacri devono essere ortodossi, ogni tentativo di riforma in tali forme [è considerato] sacrilego, eretico. [Vige] una pittura ecclesiastica nazionale in Asia ed in Africa, le immagini degli dei sono ancora mostruose (anche se un po' greche): Giove, Ammon, Diana di Efeso, Anubis, Canopo...

[Le forme] degli animali [sacri], una volta mal disegnate, come furono date da Isi all'origine, oppure [le forme] degli altri sovrani, [servivano] a mantenerli in vita ed a piangerli dopo morti [...]. Voglio dire che queste forme animali non si rinnovavano mai.

La religione degli egiziani era così resa specifica [esclusiva, intollerante], all'interno, ma ancor più nei confronti delle religioni straniere, che tendeva ad ignorare o a disprezzare. Non così i grandi uomini greci, romani o di altre religioni pagane. Infatti un imperatore, un filosofo o uno storico (come Erodoto) potevano, viaggiando, essere iniziati a qualsiasi religione straniera.

Si osservi che tutte le autentiche immagini antiche, specialmente le teste femminili o i busti di baccanti hanno sempre un atteggiamento profondo, ardente, severo, estatico od entusiastico,

oppure allegro e sorridente, niente che faccia pensare ad uno stato di ebbrezza, niente che faccia pensare a torpore, sfrenatezza o licenza; al contrario [hanno un atteggiamento] severo e rigido, [rivelano] una passione di tipo semplice, profetico, oracolare, [una passione] fanatica e linfatica (nel senso datole nella *Lettera sull'Entusiasmo*, ecc.). Di qui l'ipotesi straordinariamente seducente e convincente di Heinsius (anche se è un maledetto presuntuoso) che entra nello spirito dell'ode di Orazio ivi citata e di tutta l'antichità, come è confermato e mostrato da queste figure e teste di baccanti. [Confronta] anche il passo di Livio (ibid., cioè *Lettera sull'Entusiasmo*, p. 47) e le *Miscellanee*, pp. 39, 40, 66, 67 e le note: possedute dallo Spirito Santo, piene di grazia (come i molinisti ed i quietisti, i mistici, i quaccheri, i nuovi profeti). La stessa passione [è rappresentata] dai pittori moderni in alcuni dei loro santi.

[Prendere posizione] contro la pittura delle Accademie condotta con modelli viventi (in quanto incapaci di studiare le forme e la cultura degli antichi). Si faccia leggere a costoro quello che Plutarco e Senofonte scrivono sulla disciplina spartana, sulla dieta, sulla cura dei figli, sul concepimento, sulla nascita, sulla cura del corpo e gli si chieda poi di dire (se ne sono capaci) perché la vita degli antichi è migliore di quella dei (facchini) moderni; perché mai gli spartani superassero il resto dei greci per numero di vittorie alle Olimpiadi, perché alle Termopili Leonida e i suoi seicento soldati, ecc.

(1) Quanto fossero stimati e onorati gli antichi maestri da Zeusi ed Apelle a Fabio Pittore, ecc. fino a Diogneto, il maestro di Marco...

(2) [Quanto fosse onorata] la filosofia stessa fuori dalle scuole di disegno e di arti plastiche. […]

(3) Quanto alla questione se sia più nobile la pittura o la scultura si ricordi, oltre Socrate, Sofronisco, ecc., e le sue grazie. Niente di meccanico ed anche molto meno che in pittura, anche se sembra il contrario. Si ricordi la storia di Raffaello che, in gara con Michelangelo, realizzò (dando ordini e guidando un semplice scalpellino) una delle statue moderne più perfette, se non la più perfetta. Inoltre gli scultori antichi lavoravano più per i templi, i *lares*, gli dei, gli eroi, i patrioti, gli antenati, i magistrati, ecc.; i pittori più per il piacere e la contemplazione del bello.

(4) Quindi la scultura è l'arte madre della pittura.

10. Maestri ed Opere Moderne: Pittura, Incisioni, ecc.

Ciò che il nostro biografo inglese dice dell'entusiasmo di Domenichino. L'entusiasmo rappresentato dai maestri moderni, quando è del tipo profetico ed estatico – come negli antichi maestri – nelle persone di S. Paolo, del profeta Geremia, di Saul.

Monsieur du Fresnoy, che scrisse l'*Ars Graphica*, era lui stesso un pittore, secondo il nostro traduttore inglese. *Quere*: perché era un realizzatore? Ciò è molto importante per il fatto che è un autore.

Quere inoltre (per la stessa ragione) [quanto è stato detto] su Leonardo da Vinci, tanto esaltato dal francese Fréart, che però è stato smentito su questo punto, perché è stato dimostrato che quest'opera (che egli si vanta di aver tradotto) non è stata scritta da Leonardo, né sembra avere alcun valore, come afferma Poussin nella sua lettera, pubblicata da Monsieur Bosse nel suo *Peintre*, se possiamo considerarla sicuramente autentica.

Critica di Annibale Carracci. La sua celebre opera è stata spesso incisa e stampata con grande perizia da Carlo Maratta (si tratta di *Cristo e la Samaritana*): azione quanto mai teatrale, imitazione di un'imitazione, roba di seconda mano; niente di immediato, di originale, di naturale. L'arte, con l'abitudine, diventa un nuovo modello [a sé stessa].

La stessa cosa accade in teatro: ogni nazione è attratta più dal suo opposto che da sé stessa (per esempio i francesi dagli inglesi e viceversa). Si pensi a Monr Baron, alla nostra Mrs Barry. Così è il maestro di ballo, se seguito da presso: gesti ed atteggiamenti fittizi, falsi, affettati; l'inchino, il passo, l'ingresso in una camera, innaturali.

Il pittore, ancor più del poeta, dovrebbe guardarsi da ciò (per quanto anche Orazio dica a proposito della tragedia: *Et tragicus plerumque dolet sermone pedestri*) per la ragione che...

Ma i maestri moderni non sono abbastanza istruiti. Non sanno discutere del loro operato e, una volta noti per la loro mano, è troppo tardi. Gretti, falsi, imbroglioni, libertini. Che idee [possono essere le loro] se sono così volgari! Non arrivano neppure al livello di ciò che noi comunemente chiamiamo buona educazione o buone maniere. Figuriamoci se si può parlare di poesia, di caratteri, di verità morali! Che razza di giudici! Eppure costoro guidano e consigliano i grandi che sono perciò ingannati da simili farabutti.

Storia della rinascita della pittura. Fino a che punto questa è dovuta alla gerarchia romana (vedi *Char-cks*, vol. III, p. 90), ma anche alla libertà, cioè alla gerarchia stessa (arconti a vita, efori, generali, gesuiti, ecc.), ed anche alle libertà civili: gli stati liberi d'ltalia, per esempio Venezia, Genova, Firenze ed altri ancora. Inoltre il fatto che si possano frequentare, che si possa – per così dire – coabitare con uomini eminenti come se fossero delle persone qualsiasi in una città come Roma o Venezia (in occasione del carnevale). Ciò comporta una condizione di parità, di libertà, di indipendenza, che rende liberi i pittori e gli artisti; crea un pubblico, una nazione, l'Italia (si pensi alla passione di Machiavelli per l'Italia, come la *philéllena* greca), favorisce l'emulazione, crea un gusto, una capacità di giudizio.

Storia di Domenichino (qui a Napoli ergo), [appresa] dal signor Paolo [De Matteis] dopo aver visitato la cappella del santo patrono della città (San Gennaro) chiamata il tesoro, nella grande chiesa arcivescovile. C'è stato quindi un consulto con... appositamente convocato. Il povero Domenichino veniva pagato un tanto a testa; [i committenti] avevano immaginato, giustamente, che egli non avrebbe dipinto corpi senza teste e poiché dipingere una testa avrebbe comportato dipingere anche un corpo, avevano pattuito un compenso di dieci corone per testa. Così il povero pittore, per guadagnarsi il pane, riempi le volte di teste (cherubini e serafini), fitte come gli spicchi di un'arancia, cosa non facile e comunque mal pagata. L'opera quindi appare incompleta, non sufficientemente studiata, in gran parte inferiore al suo talento. Le graziose figure, *peepers*, che fanno capolino qua e là sono per la verità molto gradevoli e ben fatte, nella loro graziosità; ma qualche volta fanno capolino anche un vescovo o qualche figura importante e questo non sta bene. Qualche volta qualche figura è troppo allungata, ridotta ad un semplice profilo e, per così dire, tira un respiro o si fa strada tra gruppi di teste più grandi che appaiono dovunque.

Come si potrebbe giudicare tali opere se non si conoscessero questi fatti e le vite dei pittori!

Poussin è meraviglioso se considerato in base al paragrafo 3 della *Notion*; soprattutto in quanto francese! E in quanto pittore di quadri di piccole dimensioni.

Applicare a Poussin ciò che si è detto nelle *Char-cks* a proposito della fedeltà all'arte. Ciò spiega il suo disagio in Francia, dove era bloccato e sopraffatto dagli intrighi. Ecco perché Poussin in seguito si naturalizzò romano: perché aveva deciso di non tradire la sua arte, di non rinunciare alla sua maniera: disegnare in piccolo (laddove disegnare in piccolo significava disegnare senza verità) era il massimo che avrebbe voluto fare. Ma altre sue opere sono di dimensioni maggiori.

Il motivo per cui Poussin dipingeva piccoli dipinti era la richiesta di *pieces-de-cabinet* da parte della corte e delle dame. Le dame detestano i dipinti di grandi dimensioni, amano le cose da bambini, i giocattoli, le miniature. Poi le chiese e palazzi (dove lo spazio abbonda) erano già piene di una quantità di dipinti di grandi dimensioni, secondo la scuola dei Carracci. Quindi,

tenendo conto del nostro amore per le novità e del gusto dell'epoca, Poussin scoprì che questo era il modo migliore per guadagnarsi da vivere a prezzi moderati (perché si metteva all'opera sempre con grande onestà), anche perché affrescare soffitti, scale, cupole (secondo la moda corrente) era incompatibile con il suo genio severo, puro, onesto e scrupoloso, che perciò si dedicò alla pittura di quadri e alla ricerca da studio, alla saggezza, alla natura, alla filosofia, alla storia, alla critica, allo studio.

11. Pittori: Caratteri, Educazione, Specializzazioni

Il pittore di volti, il ritrattista (come Cooper, Sir Godfrey Kneller, Riley, ecc.) non ha bisogno di molto studio per la sua opera, oltre ad una certa destrezza ed alla padronanza dei colori; nessuna abilità particolare o fatica, neppure un pensiero, se non quando le persone da ritrarre sono in posa. Il signore o la signora assistono a tutto il lavoro, a tutta la fatica, a tutto lo studio che l'opera comporta; appena se ne vanno al pittore non rimane niente da fare.

Quando però un soggetto, un grande soggetto eroico, è affidato ad un vero pittore, allora, Dio buono, quanta fatica, quanto studio, quanta riflessione sono necessari! Bisogna decidere, risolvere, determinare tutte e cinque le parti della pittura. Per prima cosa [bisogna] procedere all'*invenzione*, per seconda [bisogna] passare in rassegna le *forme*, avendo stabilito prima le proporzioni appropriate. Per terza [bisogna] scegliere i *colori*, le *tinte*, altrettanto appropriate: se [il soggetto è] tragico [devono essere] tragici e questo va fatto in modo armonico, per il quadro in generale e per ogni singola figura. Per quarta cosa [bisogna esprimere] le *passioni*, i principi morali, il pensiero, i sentimenti, i costumi. Quanto studio! Per quinta cosa [bisogna decidere] la *composizione*, la disposizione, la simmetria del tutto, come fa un generale che predispone tutto prima della battaglia. Che notti insonni! Quante fantasticherie, quanti sogni, quanti slanci di estasi, quanti *rabiosa silentia*, ecc.!

Ricordare a questo punto quanto si dice di Michelangelo, di Domenichino... quando fu sorpreso, origliato o spiato attraverso il buco di una serratura e fu visto agitarsi, tremare, rotolarsi per terra, camminare carponi, imbizzarrirsi (come un cavallo od un mostro quadrupede, se si potesse immaginare o rappresentare una creatura del genere), stare a bocca aperta, guardare fisso nel vuoto, parlare da solo, ruggire. Così fa pure il mio pittore (Closterman), che è capace di stare in piedi per ore, al buio, davanti al suo quadro.

Che vergogna per un artista come un "pittore (quello epico, eroico) saperne di matematica, di misurazioni, di statica, di principi e regole di meccanica, meno di un artigiano qualsiasi, meno di un falegname, di un agrimensore, di un muratore, di un architetto! Quanto allo scultore, l'uso di strumenti di misura o del filo di piombo dovrebbe metterlo sulla buona strada!"

Occorre difendere Michelangelo dall'attacco dei francesi e di altri bigotti. Pietro Bellori si rifiuta di credere al racconto del Vasari, secondo il quale Michelangelo fu maestro di Raffaello. E soprattutto dal francese Fréart de Chambray, che muove una critica altrettanto ingiustificata a Raffaello (che vuole far credere il suo preferito e di cui tesse le lodi in maniera orribilmente maldestra, come se si trattasse di lodare Both per il suo *Giudizio di Paride*) a proposito del suo *Massacro degli Innocenti*.

[Luca] Giordano. Pittore di moltitudini, è il miglior pittore di folle (come dimostrano la *Rotta al Campo di Oloferne* sulla volta del tesoro dei Certosini, a Napoli, ed il grande dipinto sopraporta della chiesa dei Gerolomini, ibid.); ed è il migliore anche perché sa ben camuffarsi nella moltitudine, nella confusione, nel mucchio, nella gran varietà di colori e di figure folli; soprattutto quelle più distanti ed imperfette che a distanza sono una meraviglia! Guarda cosa

succede ai coristi (come i francesi): non sanno cantare da soli, o con un il *corbo*, o con uno strimpellare di corde che li accompagni.

Spagnoletto. Pittore di busti, di mezze figure e per di più vecchie e brutte. Stile quanto mai energico (ispiratogli da Michelangelo da Caravaggio), niente disegno, l'esatto contrario della grazia (lo dimostra il dipinto eseguito a Napoli in competizione con Domenichino, per la cappella del Duomo), orrido, mostruoso. Si dice che sia abile dalla vita in su, ma che sia un semplice esecutore dalla vita in giù. In effetti tutte le sue figure intere sono, come lui, orribili.

12. Soggetti della Pittura

Volendo andare incontro al gusto corrente (cioè galanterie, intrighi amorosi, come nelle tragedie e nei poemi, così in un quadro epico) proporre come tema e modello all'ultima linea "la storia di Bacco e Arianna."

Primo. [Individui di] entrambi i sessi, di perfetta bellezza [...] (a Venere preferirei Giunone pronuba, con un gruppo di cupidi sospesi nell'aria o altrove, sì da non disturbare Giunone od il suo carro od il suo seguito).

In secondo luogo, quanto al paesaggio, tanto terra che mare (perché Arianna è stata abbandonata su un'isola) con tutte le bellezze dell'una e dell'altro compatibili con il soggetto del dipinto e quindi: un boschetto, delle rocce, un porto con delle navi, un seguito di persone, una strada in discesa. Una specie di orazione, di marcia solenne o di trionfo. L'eroe è un agricoltore ed un benefattore dell'umanità, un conquistatore pacifico, non un distruttore, un Marte o un Nembroad.

Terzo. Forma perfetta. Gioventù, forza, nessuna decadenza fisica, nessuna rozzezza o grassezza o gonfiezza (come fanno gli artisti moderni ignoranti), ma invece snellezza ed effeminatezza, come i principi dell'oriente da cui l'eroe è venuto come conquistatore, portando la raffinatezza dei costumi orientali. Non quelli della Tracia settentrionale, che non apprezzarono il suo dono e diventarono quindi famosi per la loro bellicosità: *Pugnare Thracum est.*

Quarto. La forma di Arianna che, casta, aspetta nella camera nuziale (come in Senofonte che scelse questo tema per il suo *Simposio*); ma, essendo vedova e non vergine, forse è meglio che attenda con gioia segreta e modesta, mista a dolore, essendo stata abbandonata.

Sesto. La parte comica (come nello stesso Omero), e cioè satiri, fauni, ecc., danzanti al seguito di Bacco.

13. Generi di Pittori e di Dipinti: Ritrattistica, Riparografia, Grottesco, Quadri di Battaglie, ecc.

Ritrattistica. La ritrattistica si riduce quasi del tutto alla pittura di facce (come profili e busti, su medaglie e simili). L'artista può essere, e quasi sempre è, del tutto ignorante di anatomia, di proporzioni e delle cinque parti [della pittura], se si esclude qualche nozione sul profilo (quanto basta per copiare, perché la copia di una faccia o di una figura intera, ma coperta di panni, è la stessa cosa pressappoco) e qualche conoscenza della terza parte, cioè del colore. Con queste conoscenze può atteggiarsi a pittore, ed a grande pittore, abile nel drappeggio, ecc., se non ricorre addirittura all'opera pagata di un altro [pittore] che abitualmente faccia questo o qualsiasi cosa che sia di più di una singola figura comune od una singola testa.

Cosi [si può essere] buoni pittori di facce o incisori di medaglie senza fare grandi studi. Se poi è un genio [ne] sarà certamente capace, ma [l'opera] sarà monca e rovinata. Ne fa fede Van

Dyck, Sir P. Lilly. E così i nostri Cooper, Peter Oliver ed altri miniaturisti erano perfetti come ritrattisti, ma ignoranti di disegno e di arte; dei semplici artigiani. Tutto questo non ha niente a che fare con le arti liberali e non può essere considerato tale, perché non richiede conoscenza delle arti liberali, genio, preparazione, frequentazione, costumi, dottrina morale, nozioni di matematica e di ottica, ma solo capacità pratiche e comuni. Quindi non merita onori, distinzioni, conferimento di titoli.

Perfino una persona indifferente, che non somiglia a nessun altro tipo umano per aspetto o atteggiamento (che non è un senatore, un giudice, un soldato, uno studioso, un filosofo, un santo, un monaco o un prete, una brava persona, un mascalzone, uno sperperatore, un giovane scapestrato, un innamorato, un cortigiano, un cuoco, un signorotto di campagna, ecc.), se si conosce bene [diventa un tipo] notevole, [una persona] di cui si apprezzano le opinioni, di cui si parla molto, una persona molto stimata; oppure uno di cui si ride, su cui si scherza al *club* o in una cerchia di amici; una persona conosciuta in questo o quel viale, in questo o quel caffè o palco, a St. James o a Hyde Park, un Tizio o un Sempronio [ben definito] [...].

Anche questo è un carattere, e l'opera insegna qualcosa riguardo al carattere. ("Come è somigliante! Accidenti è proprio lui!"). Ma una volta che lo stato d'animo è finito finisce tutto il resto. Dove sono ora il senso, il pensiero? Il quadro riaffonda di nuovo nel nulla, non ha carattere, muore e diventa privo di pensiero, privo di significato, e tutta l'arte del mondo è sprecata. É un'offesa alla vera arte, che dovrebbe essere indirizzata a fini migliori. Perché se il pittore si degna di dedicarsi ad un'opera simile, la sua arte ed il suo genio non si degnano di seguirlo; egli può anche eccellere in questo [tipo di lavoro], ma, (come Van Dyck), finisce col sacrificare del tutto la sua abilità.

Questo succede all'artista epico quando diventa un pittore di facce o semplice esecutore di ritratti: "Oltre ad umiliare il suo genio, a mortificare il suo pensiero, a limitare le sue idee, ad inaridire la sua fantasia, a forzare la sua mano, si disabitua al libero uso del pennello, è costretto alla copia, ad un'operazione di puro e semplice trasferimento, ad una servile sottomissione a signori e signore, i suoi modelli. Sostengo inoltre che egli spreca il suo tempo e la sua fama. Queste opere [sono] dimenticate, quelle altre [sono] immortali; queste hanno scarse possibilità di essere acquistate da uno straniero, quelle [sono acquistate] da molte persone di ogni nazionalità. E via via che va avanti [il pittore epico] migliora, non solo trae vantaggio dall'esperienza, ma anche dal diffondersi delle sue opere all'estero, il che gli procura una clientela, gli procura onori morali e materiali, fa conoscere il suo nome quando è ancora in vita, e dopo la morte (grande ambizione dell'artista generoso come dell'eroe), sia in patria sia all'estero."

Riparografia. La riparografia, sebbene non abbia alcun valore in sé stessa, deve essere compresa ed usata dai maestri del [genere] eroico per mescolare (con qualche modifica) [personaggi vili] con personaggi eroici. [A questo espediente] ricorreva spesso lo stesso Raffaello: un cuoco, un fariseo, un tersite, fra gli altri personaggi omerici.

Il principe dei critici, il grande giudice delle arti distingue i pittori in eroici, che dipingono i personaggi migliori di come sono nella vita e nella realtà; i ridicoli o comici, che dipingono i personaggi peggiori di come sono nella vita comune e nella realtà; di tipo medio, che li dipingono come sono realmente, secondo verità. Ma questa verità sarebbe falsità nel genere eroico, sarebbe una macchia per la verità dell'arte e della stessa ipotesi; sia che si tratti di un un soggetto biblico o storico, con personaggi in posa o distesi, sia che si tratti di divinità o eroi pagani od anche di grandi uomini romani o greci, consacrati dell'età, dal tempo e dalla storia.

Nel [dipinto di tipo] medio, quando si accordi con la verità, possono essere compresi fiere, campi, luoghi pubblici di città moderne, battute di caccia, riunioni mondane di nobili (dove le figure, non il paesaggio o gli animali, sono la cosa più importante)…

Nel [genere] dell'ultimo, odioso, detestabile tipo eccelle il fiammingo… Brouwer, *ryparográphoí*.

Grottesco. Non tutta la pittura di questo tipo è riparografia, anche se la maggior parte può esserlo. Lo dimostrano i mostri e le grottesche fatti da Raffaello ad imitazione degli antichi, nel libro di stampe del Sig. Bartoli, ecc.

Ricordare anche di riconoscere l'eccellenza e la perfezione nella [rappresentazione della] volgarità ed abiezione della vita da parte dei maestri moderni. Ma non allo stesso modo che nei [soggetti] eroici, epici, lirici (nemiche con Raffaello del tutto, perché come è impacciato! Come si lascia traviare! Come si prostituisce!). Solo versi scadenti, farsa, parodia, prima commedia, satira, mimo; ma non tragedia [..]

Pittura di battaglie. La pittura di battaglie, anche se moderna e di piccole dimensioni, [è] la più vicina alla pittura di soggetti umani, perché il cavallo è un animale nobile, inferiore solo all'uomo. Trattare altrove del cavallo ricordando il nobile atteggiamento dell'occhio e della testa, il portamento sublime, i cavalli-tritoni, i cavalli degli eroi, per metà o per un quarto divinità, come lo Xanto di Achille con la sua favella (nobile soggetto per un dipinto!) a proposito del quale citare Omero e Père Bossu riguardo all'asino di Balaam. L'entusiasmo e l'ispirazione che possono essere espressi nei soggetti e dai poeti pagani non sono espressi (temo) con altrettanto successo nei soggetti sacri. Questi sono storicamente veri, ma poeticamente falsi; nell'altro caso (con la religione pagana che può unire entrambe le cose) che effetto!

Se la battaglia è rappresentata con figure piccole (non finite e vere come abbiamo testé detto) il dipinto deve essere considerato come una specie di paesaggio (secondo quanto è detto nella *Notion*, cap. V, par. 10). Lo stesso vale per gli edifici e le architetture, se il genio del pittore paesaggista tende verso l'architettura. Ma se l'architettura è un elemento così importante e dominante da sommergere, per così dire, da divorare il campo e sta isolata, senza che ci sia una città, delle persone, od elementi appropriati a un paesaggio urbano, o senza che ci siano campagne, rovine, rocce, boschi od altri elementi naturali di un paesaggio rurale, allora il dipinto è vuoto, stupido, falso, inferiore ad una natura morta. Perché quest'ultima almeno è vera e comprende vasi ed altre suppellettili, ben proporzionate ed a regola d'arte, nel rispetto delle regole della matematica, della meccanica matematica e dell'eleganza.

Pittura di navi. Anche la pittura di navi (in tempesta o in bonaccia), nella quale eccellono gli olandesi, anch'essa non è che un tipo di paesaggio. Per fare il resto [occorrono] una semplice conoscenza dello scafo e delle sartie (una conoscenza non certo straordinaria, non superiore a quella di un operaio di cantiere); ma se ci sono rocce, cielo, un porto di mare, ecc., allora [abbiamo] un vero e proprio paesaggio, anche se di tipo inferiore.

Miniatura e ritrattistica. "La miniatura (ovvero il dipinto di piccolissime dimensioni) se è rifinita è falsa, se non è rifinita, e quindi è autentica, serve solo come strumento, appendice, ornamento del paesaggio. [Fanno] eccezione i piccoli ritratti [che rappresentano] unicamente una testa (i corpi interi sarebbero delle semplici, ridicole marionette, come chiunque può giudicare da sé) che la comodità e l'uso rendono gradevoli e l'amicizia graditi. Lo stesso [dicasi] dello smalto e dei colori ad acqua (sempre nella miniatura, perché anche gli affreschi si fanno con i colori ad acqua, come i cartoni di Raffaello, anche se più grandi del naturale). Ma lo smalto, essendo di solito piccolo e per sua natura lucido, è ancora più falso, anche se gli antichi, che non conoscevano come noi la tecnica dei colori ad olio, ma un'altra (ne avevano molte, oggi perdute), una tecnica di encausto, sia per i dipinti di grandi dimensioni, sia per quelli di piccole dimensioni e che fu molto apprezzato, [...]

Un'altra eccezione: la miniatura in scultura, le statue di piccole dimensioni, ogni opera di tipo plastico o comunque fatta di un'unica sostanza o, su un piano aggettante, mediante linee, come l'arte lapidaria e l'imitazione di medaglie, gli abbozzi monocromi od in chiaroscuro, ecc., per le ragioni esposte nella *Notion*.

[Va detto] inoltre che [nella miniatura] non c'è paesaggio, non ci sono elementi naturali (come cielo, terra, distanze, elementi di contorno, ecc.). Quanto al bassorilievo ed all'altorilievo, le nostre conoscenze in fatto di medaglie e la scienza antiquaria degli anàglifi (tanto necessaria all'umanità ed alla società), l'uso e la circolazione delle monete e del denaro (altra necessità) rende concreta e familiare la miniatura in rappresentazioni che non sono esempi pieni e supremi di pittura imitativa.

Ricordare di capovolgere la frase comune (che si sente pronunciare a proposito di prati e paesaggi): "Sembra dipinto!" – Ridicolo! – É proprio quello che non dovrebbe essere dipinto! Perciò quando si vuole lodare un dipinto veramente bello, si dica: "Non sembra un dipinto, sembra la natura stessa."

Perché la natura, quando è lei stessa a dipingere (come accade talvolta nei suoi capricci e nel suo rigoglio) non deve essere imitata; non è il dipinto, ma la natura stessa (la sua pura essenza) che [il pittore] ha copiato.

Quanto alle opere in collaborazione, un maestro [che collabora] con un altro (esempio "Paesaggio di Tale maestro, figure di Tale o Talaltro maestro") [dà per risultato un prodotto] completamente falso. [Penso al] mio Claude de Lorrain, in cui le figure, gigantesche, sproporzionate, in relativa armonia con il resto solo per il colore [sono] di Luca Giordano. Ricordare il caso della Montague House, le cui pitture mi sono sempre rifiutato di andare a vedere dopo la ricostruzione, perché quanto maggiore è la qualità dei pittori, tanto più violento è il conflitto, tanto più stridente la dissonanza. Perché se un uomo può piegarsi a sé stesso (ma anche il volenteroso Poussin – ugualmente bravo in entrambi i tipi di pittura – qualche volta falliva e non riusciva ad essere abbastanza inferiore a sé stesso nei paesaggi), mai potrà piegarsi a un altro. Ma suo cognato (ed allievo) Gaspar, che era bravo solo nei paesaggi, fu, forse per necessità (ma anche per buona volontà), un perfetto esempio di questo tipo [di artista].

14. Le Cinque Parti della Pittura

Considerazioni Generali

L'*Ars Graphica* di Monsieur Du Fresnoy: è o non è degna di attenzione?

1. Se lo è, si osservi che le cinque parti della pittura sono erroneamente ridotte a tre nelle note marginali aggiunte e ciò è in contraddizione con il senso generale dell'opera. Se è vero che l'autore non parla espressamente di cinque parti, è anche vero che ne riconosce almeno quattro e che il numero di tre non è giustificato dall'insieme del testo.

2. In primo luogo, nel campo della satira o la maniera di anticipare con l'ironia, il criticare, ecc. (come è necessario secondo lo stile misto per suscitare il ridicolo, per stuzzicare il palato nauseato con qualcosa di piccante e alimentare lo "spleen" alla moda). Non dimenticare di osservare l'applicazione sbagliata, impertinente, confusionaria, delle regole plastiche. É raro trovare nei nostri poeti e autori moderni una sola metafora, allusione, allegoria o similitudine basata sull'arte o sull'attività del pittore, ma [quando la si trova si tratta di qualcosa che] fa arrossire il pittore; l'artista non si ritrova, non si riconosce nella descrizione e nel paragone. [Si tratta sempre di] qualcosa di sciocco, ridicolo, che tradisce ignoranza.

3. Anche i confronti, i paralleli tra pittura e poesia, a causa dei tanti *pictoribus atque poetis*, ecc. ed *ut pictura poesis* [sono] quasi sempre assurdi e, nella migliore delle ipotesi, forzati, zoppicanti, imperfetti. [...].

Quanto agli abiti, ai vestiti e a tutto ciò che i pittori indicano con il termine di panneggio, bisognerebbe chiedersi: "In quale delle cinque parti bisogna collocarlo?" Risposta: "Nella prima e nella terza." Perché la prima parte comprende non solo l'invenzione, ma anche la storia e la

cultura. E tutto ciò che in arte, riguardo al panneggio, va oltre l'abbozzo, deve essere collocato interamente nella terza parte (cioè [nella parte relativa alla] luce, all'ombra ed al colore). Non occorrendo simmetria o proporzione nel panneggio, non c'è alcun bisogno di ciò che è compreso nella seconda parte e tanto meno di vita e di passione, che si trovano nella quarta parte. Quanto alla quinta parte, quella della composizione generale, [il panneggio] fa parte o è indossato dalle figure e dai corpi che esso ricopre, oppure svolge un ruolo simile a quello dell'architettura, degli alberi, in quanto parte delle masse o degli elementi del paesaggio che servono da contrappeso; in quanto tale, il panneggio appartiene indirettamente e non immediatamente alla seconda parte.

Prima Parte della Pittura: Invenzione, Storia, Immaginazione

Questa è la prima delle (cinque) parti della pittura, quella che in poesia è la *Synesis*, la composizione, l'insieme, l'unità; il francese Fréart de Chambray ha voluto applicarla anche alla pittura, ma credo che abbia torto. Perché il modo in cui si scrive o si disegna o si crea un'mmagine è comune al poeta ed al resto dell'umanità, specialmente a quella parte di essa che è istruita; si tratta di parole, di lettere dell'alfabeto, di grammatica, ecc.

Ma la maniera del pittore o dello scultore, i mezzi che usa, [sono] peculiari a lui ed alla sua arte e non riguardano gli altri. Un uomo può possedere ingegno, scienza, lettere. raffinatezza e perfino essere capace di giudicare un disegno, ma non è detto che sia egli stesso capace di disegnare, che abbia la mano, che sia capace di trasferire un'idea in pittura.

Perciò questa prima parte riguarda la materia plastica. Senza di questa e senza la parte formativa od attiva (secondo la distinzione filosofica tra *aitiódes kai ylikón*) non c'è opera, non c'è attività, non c'è progresso o fondamento.

1. Il buon pittore (pittore *quatenus*) comincia con il lavorare all'interno. Ecco l'immaginazione! Ecco l'opera plastica! Prima inventa le forme, le corregge, le amplia, le contrae, le unifica, le modifica, le adatta, le assimila, le uniforma, le raffina, ecc; [prima] dà forma alla sua idea, poi ai suoi gesti, al suo tocco.

2. Cosi [fa] Raffaello, morto giovane (a trentasette anni). L'idea viene prima della mano. Tutti gli altri maestri fanno il contrario: prima la mano, poi l'idea. Raffaello lavorò fino alla morte. La mano (il colore) gli era inutile, come i pittori hanno osservato nella sua opera migliore [d'invenzione], cioè nella *Trasfigurazione*, detta il primo dipinto del mondo (ma Raffaello avrebbe detto diversamente, trattandosi di un'opera mista, di un pezzo doppio, non di un'unità).

3. Quindi, un artista provetto nell'invenzione (e uno del genere, se gli capitasse od avesse occasione di leggere [l'invenzione escogitata per lui da me] dovrebbe ringraziarmi) si applicherà alla sua idea e studierà l'invenzione. Il vero segreto [di questa prima parte consiste] nel passare in rivista le forme, come si fa coi soldati, nel verificare, correggere, ripassare, rimescolare, fornirsi degli stimoli e poi criticare e poi ancora rafforzare [la propria idea].

4. E così chi è esperto di un'altra scienza, il vero *philókalos*, si forma una sua idea fino ad assumere un'abitudine (come nella *Tavola di Cebete*).

Così il giovane pittore, "pur ispirandosi a diversi modelli", ecc., acquista una propria originalità. Se invece si limita a copiare (anche se questa pratica può essere inizialmente e fino ad un certo punto benefica) non fa molti progressi e non riesce a creare niente di suo.

Ma (come si diceva prima), il segreto dell'invenzione (quando si è giovani), è di osservare buoni modelli, buone incisioni (le più vicine possibile agli originali, preferibilmente fatte dagli stessi autori degli originali), buoni disegni, cartoni, se non è possibile osservare direttamente i dipinti e le statue. Di qui [passare a parlare delle] forme evanescenti, [che compaiono quando si è] a metà tra il sonno e la veglia, che agiscono sull'ambizione come sulla fantasia, come i trofei di Milziade che perseguitavano Temistocle e lo costringevano a camminare la notte [...].

Da queste forme evanescenti (simili agli effluvi di Epicuro o alle idee di Platone) il profeta raccoglie, mette insieme, separa, confronta, aggiunge, sottrae, modifica, attenua, modera, per timore di essere eccessivo. Durante la febbre, la malattia, le indigestioni, si è attratti dalla fantasia che solitamente [fa scorgere] facce su muri in luoghi oscuri, dove qualcuno traccia linee a casaccio, smorfie e brutte forme. Talvolta [sono] forme belle, talaltra bestiali, mostruose. Queste ultime bisogna respingerle, rifiutarle; le altre bisogna osservarle, studiarle, ricordarle, coltivarle, rivederle. Così faceva Raffaello, ì Guido, leggere le loro lettere. Il primo con la sua Galatea e la sua Venere [si legga quanto dice] Pietro Bellori a proposito delle sue opere. Il secondo [si legga] in […] dove dice: "quanto al diavolo (l'idea del brutto) egli di proposito la esclude dalla sua mente finché bisogna dipingere." Perciò Raffaello è un *Raffaello*, Guido, un *Guido*.

1. Il contrario di tutto questo è la rovina dei giovani artisti come dei virtuosi, dei critici, dell'occhio e del gusto, è l'abitudine di non selezionare, di non raccogliere, di consentire alle idee di presentarsi, di trascinarci, di impegnarci, di soggiogarci a loro piacimento. [In questo caso] non c'è ordine, non c'è controllo, non c'è disciplina nella forma, non c'è alcuna verifica, alcuna limitazione od esclusione, ma tutto è permesso; [ci si limita] alle apparenze. – Mi piace così ergo scelgo così. Mi piace ora, dunque mi piacerà anche in seguito. – Ma questo è impossibile e non dura. Quelle che durano sono le forme scelte, selezionate, le forme [condotte] in base alla natura ed al vero giudizio. Queste sono durevoli, eterne, queste incantano, istruiscono, educano, esaltano sempre di più; le altre sono nauseanti, soffocano, saziano. Ecco perché l'arte e la scienza sono condannate, disprezzate, perché meravigliarsi?

2. Non si tratta del *je ne sais quoy* cui gli ignoranti dell'arte riducono tutto. Non si tratta di quello che mi piace o non mi piace, il *dokeí*, ma [del] perché mi piace. E se [qualcosa] non mi piace, io, facendo appello alla ragione ed alla verità, non accetterò che mi piaccia, non seguirò il mio capriccio momentaneo, condannerò la forma, la esaminerò attentamente, ne scoprirò la deformità e la rifiuterò.

Seconda Parte della Pittura: Proporzione, Disegno, Simmetria Particolare

[Non ho] nessuna intenzione di stabilire quali debbano essere le proporzioni, dl quante teste debba essere la lunghezza di questo o quel corpo, ecc. (tutto questo riguarda le Accademie, le scuole di pittura, [è sapienza] comune, pratica). Ma [ho intenzione di dire quali sono le proporzioni proprie delle] singole specie, dei diversi tipi, anche del genere eroico: per esempio Marte deve essere più gladiatorio, più cameratesco, più legionario; [deve avere] le ossa robuste, una vita non tanto nobile e ben tornita come un Ercole di mezza età; deve essere molto meno bello di un Apollo, di un Bacco (il vero Bacco) o di un Mercurio. Lo confermano le migliori medaglie, statue e rilievi dell'antichità.

Tutto questo ha un fondamento naturale. Se Ercole (giovane) [deve avere] la forma migliore per eccellere in tutte e cinque le fatiche e vincere i premi... (come si dice abbia fatto), la forma di Marte [deve essere] la più adatta alla guerra, come fante o come cavaliere. Perché in fanteria bisogna avere una falcata lunga, adatta a una marcia lenta ma che guadagna terreno, non alla corsa; in cavalleria [occorrono] una vita bassa, per stare meglio in sella, e gambe lunghe utili specialmente quando si tiene stretto il cavallo con i polpacci od i garretti, come [si faceva] quando non si usavano le staffe, e per la possibilità di protenderle per sorreggersi al primo inconveniente che possa far cadere il cavallo.

Inoltre [serve] un ampio torace e grande capacità respiratoria per reggere alle lunghe fatiche. La lunghezza delle braccia (insieme a quella delle gambe) è molto importante nella scherma, per la difesa e per maneggiare con sicurezza la lancia. Anche essere slanciati ed alti è generalmente più utile qui che avere la vita alta ed essere ben proporzionati. I corpi ben fatti, ben proporzionati, raramente sono molto alti. Di solito sono di media statura.

Queste sono le ragioni che giustificano le forme stabilite dagli antichi, così come appaiono nei pezzi antichi che i pittori delle scuole romane (che si sono stabiliti a Roma per studiare le opere antiche) imparano spontaneamente e realizzano meravigliosamente senza neppure sapere come. E questo è il grande soggetto [la proporzione] in cui Protogene superò Apelle, per sua stessa ammissione. Questo è l'argomento sul quale il dotto artista Eufranore scrisse il suo trattato sulla simmetria e sulle diverse proporzioni delle diverse specie del genere UOMO.

Infine aggiungere "che solo l'osservazione delle opere antiche, solo lo studio dei bassorilievi, delle statue, ecc. (coll'aiuto delle monete e di altro) può far concepire le forme proprie del genere eroico; solo la scuola di Roma (dalla quale provengono Raffaello, Giulio Romano e Poussin) si è finora segnalata per una genuina, pura, semplice grazia, priva di affettazione."

Terza Parte della Pittura: il Colore

La semplicità è la cosa più importante, in questa come nelle altre parti, ma il modo di arrivarvi è strano e paradossale.

Una volta messi insieme, i diversi colori, se rimangono assolutamente puri e semplici (non mescolati) producono, nella visione complessiva, l'effetto meno semplice e più complesso che si possa immaginare. Così [risulta] la mescolanza di bianco puro, rosso puro, verde puro, blu puro, giallo puro, ecc., più sono semplici più sono sgargianti, più sono puri più sono brutti; [si pensi] ad un arcobaleno, al costume di un Arlecchino, ad un pappagallo, ad un pavone, ad una ghiandaia, ai *pictaeque volucres* (come li chiama Virgilio). É la natura che dipinge! Ma la natura non deve essere dipinta laddove dipinge ella stessa. Non [bisogna fare] il dipinto di un dipinto.

Questa è la semplicità che piace ai bambini, è appariscente, vistosa, è "essa stessa uno spettacolo, non un mezzo con cui sono creati, esaltati, esibiti altri spettacoli o visioni." I colori sono gli strumenti, non lo scopo ultimo; sono mezzi, non fini. Sono imitazione, lezione, istruzione, pedagogia per l'occhio; per istruirlo, erudirlo, affinarlo, per renderlo acuto e prudente nella scelta e nel discernimento degli oggetti, nella sua fruizione del bello, nel suo gusto del buono, da cui deriva un piacere intenso e duraturo grazie al quale, per facile trasposizione, la mente impara a conoscere l'arte ed a goderla. [É così che] si conoscono i dipinti morali e la proporzione.

Così in pittura, cioè nell'arte dell'imitazione mediante i colori, [i colori] meno semplici, sinceri e puri, sulla tela sono proprio quelli che sono i più semplici, puri e assoluti in sé stessi. Questi la vera arte del dipingere detesta.

Un Raffaello, un Giulio Romano, un Tiziano (soprattutto) non sopporterebbero un tale riverbero, malgrado Pietro da Cortona, gli altri corruttori [del gusto] e tutti i francesi (escluso Poussin). ll bianco puro, il rosso puro, il blu puro (il peggiore di tutti, quello che viene usato peggio, a causa del lapis lazuli, e Plinio ha ragione [di condannare] le fantasie di grandezza dei ricchi che portano alla rovina della pittura), tutti questi [colori] sono tante monarchie o monarchi indipendenti, assoluti. Nessun colore dovrebbe essere usato così in un dipinto.

In un quadro l'aria e la terra (che è fatta soprattutto di campi) sono [gli elementi] dominanti, poi vengono le figure maggiori. All'aria ed al cielo appartengono le nuvole e tutte le tinte che il pittore ritiene di poter loro applicare, come meglio gli pare, con la più grande varietà possibile; alla terra appartengono le rocce, le rovine, le architetture, gli alberi, i fiumi, i laghetti, ogni tipo di terreno a cui pure il pittore può, all'interno dell'economia del dipinto, applicare tutti i colori che riesce a trovare e a concepire.

Dopo questi due insiemi fondamentali vengono le figure grandi e vicine, con i grandi panneggi che possono ricoprire o meno i corpi. Tutti questi [elementi] ricevono qualcosa l'uno dall'altro e perciò comunicano tra loro: il cielo soprattutto con le figure grandi, ma queste ultime, a loro volta, con gli altri elementi e soprattutto tra di loro.

Perché ogni massa considerevole investita dalla luce, ogni corpo illuminato e colorato di un dipinto è un camaleonte e prende qualcosa in prestito [dagli altri]; ogni cosa dà e prende e da questa molteplicità di tinte viene fuori quella piacevole semplicità che è la vera perfezione del colore.

Maríage des Couleurs. Contrapposizione della Tinta

1. Mescolanza dei colori, sinfonia, armonia. [Si dice che] l'età giovi ad un dipinto; per quale motivo mai? Ridicolo!

É possibile ottenere quell'effetto immediatamente, senza perdite (perché con l'età, attenuandosi le ombre ed i chiaroscuri, le espressioni svaniscono). Ma noi guardiamo come falso e artificiale ciò che è nuovo e ci aspettiamo [sempre] il nuovo genio, il mero dipinto, e tendiamo a credere che quando i colori sono più belli l'opera è più brutta.

Come se la musica antica (ammesso che fosse possibile [ascoltarla]) potesse superare la moderna nel semplice ascolto. Come se la musica dovesse essere ascoltata a distanza e dispersa, dovesse perdersi per metà e l'altra metà apparire più musicale e più armoniosa. Ridicolo! Come se la musica moderna, quella che è a portata di mano, che è ascoltabile in tutta la sua interezza (come un dipinto è osservabile in tutta la sua interezza) non potesse essere rigorosa e modulata, in modo da far sentire tutto ciò che deve essere sentito. Perciò quando la lucentezza e lo smalto della pittura fresca sono scomparsi, cioè quando la pittura si è asciugata del tutto, non occorre altro se il quadro è stato dipinto secondo la verità plastica.

Ma il pittore moderno, anche se è un Raffaello (o soprattutto un Poussin) questo non ha il coraggio di farlo. Così deve aspettare del tempo (quando sarà parzialmente morto come pittore) per essere apprezzato più di quanto non lo sia nel suo tempo migliore, quando è al massimo delle sue capacità. Perché anche se eventualmente dipingesse in modo perfetto fin dal principio, solo l'antichità (la fama dell'antichità) lo metterà al sicuro. I suoi meriti personali non bastano ed il pittore sarà condannato per la sua bravura, perché è moderno; perché il gusto moderno è falso e solo l'affettazione dell'antichità ci fa disporre benevolmente verso [un'opera, come verso] i pezzi antichi.

Ricordo di aver visto una volta un buon pittore mentre lavorava ad uno schizzo: procedeva armonicamente, sembrava che i colori si abbracciassero, si amassero, ecc., quando improvvisamente l'intervento di una pennellata color ciliegia produsse lo stesso sgradevole effetto di una tromba che improvvisamente si sovrapponesse ai suoni melodiosi di una tiorba in una camera.

2. Ricordare la storia del sordo che paragonava il rosso scarlatto a una tromba.

3. Uno strano paradosso! Ma anche una massima importante, cioè "che nei quadri ed in pittura i colori di per sé stessi non sono niente e non hanno nulla da fare." Al principio sono tutti perfetti ed autentici, una volta applicati sono respinti come assolutamente falsi. Il resto diviene inquinato, stravolto, confuso e come annichilito, lo schiavo di tutto.

Ricordare di criticare i cartoni, cioè la fatica di Raffaello per gli arazzi. Essendo [Raffaello] il nostro grande modello, per gli inglesi questo è un ostacolo formidabile per il gusto, se non siamo prudenti. È curioso notare come tutto sia derivato da un così grande maestro, così pronto a prostituirsi a cardinali, papi, ecc.

Una massima: "Per quanto possano essere attraenti in sé stessi, assai meno attraenti e piacevoli sono [i colori] una volta stesi sulla tela; essi rendono l'esecuzione del dipinto debole ed imperfetta." Se infatti i colori brillanti della cornice o comunque prossimi al dipinto disturbano la vista e rendono più debole la nostra immaginazione, sulla quale il pittore lavora ed alla quale si affida, quale effetto producono questi colori quando sono introdotti nel dipinto? E come può avvenire che l'attenzione, da cui dipende quella piacevole illusione od inganno che sola rende bello e utile lo spettacolo, sia stimolata? É evidente che nei pezzi a *clara-obscuro*, specialmente

quando si aggiunga un unico colore, se il disegno e la storia sono ben realizzati, l'illusione diviene così forte e l'occhio dello spettatore esperto così concentrato e, per così dire, inchiodato al dipinto come per effetto di un incantesimo, che la mente, nel suo primo slancio, non ha bisogno di altro. La fantasia, finché dura questo fervore, non nota il più piccolo difetto, né prova il più piccolo disagio, per il desiderio di quello che c'è ancora dietro. Che cosa proverà quindi quando al disegno sarà aggiunta, con la dovuta perizia e cautela, tutta la forza dei colori? E quale incantesimo sarà prodotto quando tutte le somiglianze della natura, nei loro propri aspetti, saranno messe insieme, unite armoniosamente per realizzare la sintesi, l'opera d'arte suprema?

I Quattro Colori Moderni

I quattro colori moderni, cioè: 1. Terra rossa. *ocre rouge*. 2. Terra gialla. *Ocre jaune*. 3. Oltramarino. *Azuro*. *Lapis lazuli*. 4. Terra verde, *de verona ferrigno*, color del ferro. [Poi] i chiari e gli scuri cioè: 1. *Biacca y ceruse*. *Blanc de plomb*. *Ceruse*. 2. *Terra nigra*. Quest'ultimo ha anche un colore grigiastro simile a quello chiamato Terra d'ombra. Il verde tuttavia non sembra essere un colore originario o principale, perché può essere ottenuto mescolando nero e giallo con un po' di bianco. Solo qualche accenno, altri potranno verificare. Questo è solo il fondamento o ansa. Il nostro argomento ed il nostro lavoro sono diversi.

Dopo questa breve esposizione (non troppo precisa, meccanica) dei quattro colori, va osservato che il complesso [del nostro discorso] si basa sui quattro colori di Apelle, secondo Plinio, non solamente sui quattro [colori] non composti.

Ricordare a questo punto la tinta dominante o colore reggente, la specie principale, il colore reale della [figura] principale nell'insieme, quello dominante nella miscela e nell'accostamento dei colori. Questo si può scoprire facilmente, disponendo una tenda di qualsiasi colore davanti alla finestra o all'apertura attraverso cui la luce entra nella stanza. Quali che siano i colori, la cortina li riduce immediatamente e forma uno di quei tipi di disegni annoverati tra i chiaroscuri. Tra questi è una vecchia abitudine aggiungere al bianco ed al nero un colore particolare, generalmente giallo o bruno-grigiastro, e quindi i colori diventano tre, o meglio, in senso stretto uno solo, perché il bianco e il nero, essendo nient'altro che luce ed ombra, non sono colori veri e propri. In tal caso non si dice che il disegno è a colori, neanche se si aggiunge un vero colore, per esempio verde, blu o rosso. Perché si tratta pur sempre di un unico colore, non di una pluralità [di colori]. Ma quando si aggiunge un secondo vero colore, allora ne viene generata una progenie, come da maschio e femmina, ed i genitori procreano abbondantemente. É opportuno perciò fermarsi a quattro, altrimenti chissà a quale numero arriveremmo! Anche se sono imparentati tra loro così affettuosamente, amorevolmente, consanguineamente uniti ed alleati. Perciò viva gli antichi!

Quarta Parte della Pittura: Sentimento, Movimento, Passione, Anima

Questa è la parte divina [della pittura] ed appartiene solo a Raffaello, qualcosa che è al di sopra del gusto moderno e [che corrisponde] solo ad un'antica specie di grazia. [Essa è] superiore a quella del maestro di danza ed a quella dell'attore. E questo lo vedono anche i pittori e gli scultori comuni: nessun contorcimento di alluci, niente mento all'insù, niente andatura rigida e maestosa, nessun incedere sdegnoso come nell'azione tragica, teatrale, seppur conservando un'aria scanzonata, la deformazione, l'affettazione: "Qui e qui, così e così." Così [fa] la moderna scuola francese, al contrario del rinnegato Poussin; ma forse sono loro i rinnegati perché egli aveva diritto ad essere il loro principe.

Si tratta dell'eterna distinzione tra gli antichi ed i moderni: i primi sono sempre privi di affettazione, i secondi (esclusi Raffaello, Poussin e, tra gli scultori, Michelangelo) ci cadono

tutti, chi più chi meno. Sotto questo aspetto il cavalier Bemini è un apostata nella scultura, come Pietro da Cortona nella pittura, per l'affettazione e per i colori.

Definizione di *affettazione*: "Un'ostentata consapevolezza di grazia che rovina la grazia e la sua semplicità. Un concentrarsi su sé stessi, sulla propria azione, sul proprio movimento, sul proprio atteggiamento per sé stesso." Tutto ciò è imperdonabile, anche in una Venere, e mai fu tollerato dagli antichi.

Ci rimangono molte cattive opere degli antichi (perché non avrebbero dovuto avere anche loro, come noi, i loro minori e le loro opere malriuscite?), ma in nessuna di queste, monete, bassorilievi o statue, compare la più piccola traccia di affettazione.

Quinta Parte della Pittura: Sistema, Composizione, Collocazione, Disposizione, Simmetria Generale

Iperbole. 1. Trattare in questa parte dei magistrati (insieme all'iperbole). Per esempio nei ritratti, anche nei mezzi-busti e nelle teste, [si trova] spesso una finestra aperta ed un paesaggio distante con piccoli oggetti, in alcun modo collegato, attraverso [oggetti] medi, alla figura più grande. Questa è un'evidente violazione della simmetria, un errore nelle proporzioni. La stessa regola vale tanto per le masse o per i gruppi quanto per gli oggetti e le figure particolari.

2. L'uso dell'iperbole (che è una violazione volontaria e premeditata delle regole della prospettiva) dimostra che è quantomai necessario per il pittore conoscere tali regole. Perché ogni singola violazione in loco richiede una perfetta conoscenza e ragione. Ciò accade, per esempio, con le figure distanti, vicino all'orizzonte (con l'aria che appare sotto le gambe), [o quando le figure] sono investite da una forte luce su una qualsiasi parte del corpo; esse diventano eccessive e sproporzionate come nel quadro di figure e paesaggio di Poussin raffigurante la Samaritana, dove il dito che indica è più lungo di tutta la testa o della faccia.

Come è bella questa parte! É (essenziale in ogni quadro o "tablature"), anche nelle riparografie, [nei quadri raffiguranti] animali, mucchi di letame (con gallo e galline), fiori o frutta (*Notion*, par. 3 dell'introduzione). Se per caso il povero maestro ha un genio di questo tipo e ha un ordine nella testa, un *je ne sais quoy* che percepisce ed esegue *Il ne sait comment*, incanta e delizia gli altri, *ils ne savent pourquoi*.

15. Massime dell'Arte

1. Una "tablature" deve avere un unico punto di vista.

2. Deve essere guardata da un'unica posizione o punto di vista ed essere eseguita in modo da apparire imperfetta se vista da più vicino o da più lontano. Perché se può essere vista altrettanto bene da vicino sia da lontano, da questo o da quel punto di vista, vuol dire che non può essere vista bene da nessuna parte. I tocchi, le pennellate (come le dimensioni e le superfici irregolari nell'affresco) devono assicurare un equilibrio ed indurci ad indietreggiare od avanzare tanto quanto richiede l'occhio.

3. Tutti i dipinti molto piccoli (cioè quelli in cui le figure, osservate dalla giusta distanza, sono, in rapporto agli oggetti interni ed esterni alla tela, al di sotto della grandezza naturale) sono falsi. Sono tollerabili solo nei ritratti di volti, non di figure intere o a mezzo-busto; ciò è tanto più assurdo quanto più piccole sono le dimensioni del dipinto; la piccolezza [appare] più accennata e più evidente e dà per risultato un aspetto da pigmeo o infantile. Ma se si tratta di dipinti raffiguranti fatti storici od individui reali [il risultato] è falso perché nessuna creatura vivente, così rimpicciolita, può apparire chiara, nessun tratto del volto può essere distinto. Perciò è da compiangere il grande Poussin quando impegna tutta la sua perizia ed il suo ingegno per realizzare la massima verità possibile in un tipo [di pittura] che è in sé stessa falsa, se

non è destinata a piccoli ambienti – così riusciva meglio a guadagnarsi da vivere. La modestia ed i grandi maestri gli sconsigliavano la dimensione nobile e maggiore del naturale, che invece egli era perfettamente in grado di realizzare, come dimostra il suo [...] in S. Pietro. Ma i suoi dipinti di due o tre piedi non [appartengono] al tipo che qui stiamo criticando, sono al contrario eccellenti. La sua *Peste* ed altri suoi dipinti [che si trovano] nello studio privato del re di Francia hanno queste infelici dimensioni minime, eppure sono molto apprezzati dagli intenditori e dalla corte.

Iperbole

Nello stile eroico (epico o tragico) l'iperbole è ammessa, anzi è regina; altrimenti non ci sarebbero eroi né amplificazione. Quindi costumi tenuti molto alti, dimensioni maggiori del naturale, voce e tono adeguati, ed azione (che rende l'andatura ed il muggire dell'attore tollerabili fino alla stravaganza). Ma nello stile comune, pratico, naturale, l'iperbole si trasforma immediatamente in farsa ed i coturni diventano trampoli; i toni veri e propri piagnucolamenti e muggiti [...].

Anche il grande Michelangelo con la sua azione muscolosa ed i suoi movimenti da giganti. Altri pittori sono troppo timorosi o scrupolosi, sono dolci e naturali, ma incapaci di qualsiasi nobile esplosione di genio, come il prudente e corretto Domenichino e come Poussin. E fra i pittori ancora più moderni Carlo Maratta, adatto ad esprimere azioni belle e gentili, non crudeli e terribili. [Ricordare] quanto si sbagliò un certo cardinale quando, volendo ordinare due dipinti del tutto opposti, uno tragico e brutto, l'altro bello e piacevole, affidò il primo a Maratta ed il secondo a Salvator Rosa. Ne derivò un'assurdità: "I diavoli e le furie del primo avevano forme angeliche, gli angeli del secondo erano furie."

Per un'iperbole media e giusta l'esempio di sempre è quello del divino Raffaello. Citare e respingere duramente le critiche e le ingiurie del francese Fréart, in particolare quelle di pag. 47 che sono l'esatta descrizione, il ritratto stesso del cattivo gusto. Perché niente è più giusto e bello da questo punto di vista del *Massacro degli Innocenti* di Raffaello (del quale ho visto il disegno originale).

Per rimanere nel campo dell'iperbole, in relazione al paesaggio [ricordare] Salvator Rosa: "Egli aveva scelto una tela molto lunga in rapporto alla larghezza. [...] Era sua intenzione realizzare una composizione di elementi di grosse dimensioni (secondo lo stile nobile e corretto) rendendo le rocce e gli alberi in primo piano i più alti possibile, secondo la necessità, e decidendo di sacrificare la bellezza e la proporzione delle forme del suo dipinto sia in relazione alla cornice ed allo spazio esterno, sia in relazione all'insieme degli oggetti interni, pur di non rinunciare ai suoi grandi oggetti, che perciò non avrebbero potuto essere visti interamente se non fosse stata ottenuta una così grande altezza.

Fatto questo, egli introdusse meravigliosamente la sua roccia. Avendo disegnato e realizzato tutto questo secondo il suo estro, egli adornò il dipinto (seguendo la sua naturale propensione) di quelle figure selvagge di banditi, zingari, girovaghi e vagabondi che erano la sua specialità. Ed essendo spinto dall'ambizione di rappresentarle con la maggiore perfezione possibile, le disegnò e le dipinse in primissimo piano, a grandezza naturale o più grandi di quanto consentissero le regole della prospettiva a così breve distanza. Ma dopo averlo fatto si accorse che aveva danneggiato il suo primo disegno e nello stesso tempo che, dopo aver fatto tutto il possibile per ingrandire le rocce e per accrescere la maestà e la grandezza della figura principale, l'aveva ricacciata indietro, l'aveva resa distante o, quello che era peggio, l'aveva tenuta nello stesso posto ma l'aveva rimpicciolita, il che, in quel quadro di orrori e di sgomento, produceva un effetto comico, assolutamente ridicolo (come un elefante od un cammello troppo piccolo). Era, questo, un caso di iperbole male applicata, che distrugge sé stessa, mette tutto in disordine

e rende l'insieme bizzarro, una mera visione, un sogno malsano, non una visione chiara, una finzione o poesia invitante, istruttiva, esaltante.

Ma che fa Salvator Rosa a questo punto? ln un attimo, prima che la pittura sia stesa, cancella tutto con uno o due colpi di pennello, distrugge i suoi giganti rannicchiati nella profonda caverna e disegna una roccia sopra questa abitazione come fa Dryden con il suo *Proteo*, traducendo le *Ecloghe* di Virgilio. Ma perché il quadro non fosse privo delle sue figure umane ornamentali, collocò immediatamente, in uno spazio ancora più vicino, una o due altre figure, almeno tre misure più piccole, grazie alle quali l'iperbole fu correttamente applicata, fu ristabilita la grandezza delle parti secondo la prospettiva e le sue maestose, terribilmente incombenti, enormi rocce [risultarono] come dovevano essere e come l'aveva inizialmente disegnato."

Il dipinto (insieme ad un altro dello stesso tipo) fu acquistato a caro prezzo dal grande ed illustre principe e governatore il viceré di Napoli. Quando, dopo la morte del governatore, i suoi quadri furono messi in vendita, il quadro in questione, insieme al suo compagno, fini nelle mani dell'autore. E se si guarda in controluce è possibile verificare quanto si è detto.

Grande massima sul colore: "Per l'iperbole qualcosa bisogna sacrificare." è chiaro quindi: l'iperbole deve essere *una*; una sola, unica, semplice.

Sullo stesso argomento dell'iperbole fare riferimento all'oraziano *Qui nil molitur inepte*. Sotto questo aspetto il divino Raffaello è molto superiore a Michelangelo, le cui figure si affannano, si affaticano senza motivo; Michelangelo dimostra grande conoscenza del disegno e dell'anatomia, ma senza ragione. Fra i moderni tuttavia va ricordato soprattutto Pietro da Cortona, che spesso *molitur inepte*, esagera, per questo come per altri aspetti: nel colore, negli ornamenti, è eccessivamente ricco, sontuoso, falso.

Ellissi

1. (1) *Frusta fit per plura*, ecc., confermata in pratica dalla natura in anatomia e (2) "Qualsiasi cosa in poesia, in scultura e in retorica è lasciata all'immaginazione e risulta forte ed incisiva anche se non espressa" (come nella figura dell'ellissi). Da queste due massime si può dedurre che il contorno quando è omesso e perduto [...] eppure è efficace alla giusta distanza, dimostra la potenza dell'arte e la sua efficacia anche sull'osservatore inconsapevole.

2. Ricordare l'ellissi (ovvero omissione, soppressione, correzione, riduzione) delle tracce e dei finimenti nei carri divini e trionfali ed anche nei carri da corsa, negli aratri, ecc., nelle medaglie e negli antichi rilievi... Tuttavia ciò va moderato in pittura per la massima espressa nella *Notion* (cap. V, par. 12).

3. Dal confronto tra poesia e pittura (primi e secondi caratteri) [risulta] questa differenza: che ciò che può essere chiaramente descritto nell'una non può affatto essere visto nell'altra. Così in un dipinto [raffigurante] una pestilenza, i corpi corrotti e cadaverici suggeriscono il dolore, ma non esprimono direttamente il dolore, [come non lo esprimono] vesciche purulente, ulcere, cancri ed altri simili piaghe. Da qui un argomento *a fortiori*: quanto indecente è l'oscenità? Quando il dipingere le impurità è tanto garbato da non poter mostrare ciò che si dovrebbe esprimere in termini espliciti e brutali.

4. [Parlare] di nuovo di ellissi e di contorno [dei corpi]. I sensi, come l'intelletto e la fantasia, amano immaginare quando è facile; odiano essere messi sotto tutela, condotti per mano. Nel saltare, correre, nella scherma, il ricorrere alle regole mette in difficoltà. Il frutto della dottrina proviene dalla natura, dall'istinto; in quel momento non [viene] applicata nessuna lezione, non si pensa a nessuna lezione. Inoltre nelle visioni, reali o imitate, ciò che si ricava da poche caratteristiche note, aspetti principali, tocchi, linee, tratti, si raccoglie più potentemente, si trasforma più semplicemente in concetto o idea, si fissa più distintamente e stabilmente nella memoria, viene suggellato nei sensi o nella comprensione più di ciò che si ricava da una confu-

sione molteplice di elementi concorrenti, che distruggono l'uno l'efficacia dell'altro. Lo stesso accade nel campo della retorica, nelle arringhe, [dove] si insiste su uno, due o tre argomenti principali, gli altri vengono trascurati. Il bel discorso, l'argomentazione eccessiva nuocciono alle cause, mettono in luce il buon grammatico, il buon logico, ma distruggono l'oratore. Non faceva così Demostene che, vibrato il colpo, ecc. Anche i poeti tragici ed epici erano nemici del dettaglio, al pari di tutti i grandi artisti. E anche i grandi maestri della pittura detestano i particolari.

Il potere della figura [dell'ellissi] e la sua suprema, estrema raffinatezza è ben nota a coloro che hanno studiato i critici, gli oratori ed anche i poeti antichi con ciò che vi è di notevole nello stile di Isocrate, di Demostene, ecc. Anche nella commedia [abbiamo l'esempio di] Menandro, di Terenzio. *Ego ne illam, quae illum, quae me, quae non*? Anche in La Fontaine, nella sua prima favola, ecc., *par le moindre petit morceau*, il che dimostra che questo autore (che ha prostituito la sua musa e ha perso la sua bellezza e la sua semplicità nei suoi racconti lunghi, multiformi, complessi, informi, dove ciò che attrae soprattutto sono il piccante di cattivo gusto e la lascivia (come nei *Carmina* di Lucilio) ha assimilato l'arguzia degli antichi ed è capace di scrivere un vero dialogo, più di Fontenel i cui dialoghi dei morti sono pieni di confusioni, di luoghi comuni senza sostanza, eleganza, carattere. Sono sinceramente convinto che una sola favola di La Fontaine sarà letta e riletta dal paggio come dal filosofo, in ogni ora ed in ogni tempo, più di qualsiasi sua *masquerade* che, pur essendo piena di bei discorsi, egli ha diffamato e rovinato.

Nessun vero giudice dei francesi tuttavia sarebbe disposto ad ammettere che preferirebbe essere autore di una di queste piccole favole, ad esempio quella della formica e della cicala (in cui sono colti i personaggi ed i loro atteggiamenti, dove lo spirito della gentildonna-massaia, dell'uomo d'affari frugale, del cavaliere prodigo sono fedelmente rappresentati) piuttosto che dell'uno o dell'altro volume di quell'altro autore [in cui] i personaggi sono privi di carattere; i dialoghi dei fantasmi dai nomi presi a prestito sono privi di storia, di un disegno morale, sono appena abbozzati e sono privi di proporzione, di forma, di corpo. Quest'autore merita comunque di essere preso in considerazione perché era capace di scrivere bene come dimostra il suo dialogo *Pluralite des Mondes*, in cui c'è qualche tentativo di imitazione (dove si tiene conto delle moderne pose galanti), lo scopo principale e comune, la caratteristica, il fine del dialogo e della poesia e di tutte le opere di imitazione secondo Atheneus nelle *Char-cks*, I, 254, e cosi 196, Omero, ecc.

16. Delle Apparizioni della Divinità

Deus intersit. Sempre necessario nel [genere] eroico (come nell'epico).Nessuna opera è sublime se l'azione non è, sotto questo aspetto, piena di dignità. *Dignus Vindicis Nodus*. Nessuna "tablature" di tipo eroico è completa senza di esso.

Perciò in pittura la storia comune (anche se [compaiono] eroi come Alessandro, Cesare, Marco Antonio, ecc.) non può essere trattata come un genere epico; perché non può essere introdotta nessuna divinità e meno che mai [nella] storia moderna (tranne nei casi emblematici, che fanno eccezione) perché personaggi come re Guglielmo o Luigi di Francia non possono essere rappresentati sul campo di battaglia od in consiglio con un seguito di divinità, come Marte, Minerva, Apollo, Mercurio, ecc.

Ma quando si tratta di un soggetto cristiano (per esempio Costantino) il pittore può di nuovo elevarsi e l'eroismo è completo, il miracoloso ed il sublime possono essere rappresentati con credibilità, attraverso la fede, la tradizione, la storia sacra, la religione. Lo stesso [accade] per il paganesimo e [la rappresentazione] della divinità antiche.

Perciò il mito è più adatto della storia vera e propria al genere di pittura storica, per gli stessi motivi per cui lo è in letteratura, si vedano le *Char-cks*, Aristotele ed i luoghi a lui ispirati.

Perché nel mito c'è in più il vantaggio dell'intervento divino: la gloria, le nuvole, le luci miracolose; in particolare in Apollo: i raggi intorno alla testa come nel sole. Qualcosa del genere, in proporzione, [si trova] anche negli altri dei e semidei.

Ma [per capire] perché l'intervento degli dei nelle opere antiche sia sempre più efficace che nelle moderne, si pensi al tema della debolezza della natura umana o della forza virile vittima del fascino femminile e dell'amore in genere; si prenda Ercole (come è rappresentato comunemente) ed Onfale: qui l'eroe fila, giace nel grembo [di Onfale], ecc., cupidi, in alto e in basso, trionfano, insultano, ingannano, Venere ride, anche fauni e satiri possono intervenire e divertirsi e partecipare alla vittoria dell'amore, perché la stessa convenzione fa di Ercole un personaggio dedito ai piaceri del vino e della tavola. Ora cambiamo scena e prendiamo Sansone. Quale intervento divino [è possibile?] Non certo angeli! Meno che mai diavoli, che effetto farebbero? Ecco perché i moderni riescono a ottenere meglio il sublime nel tema più spaventoso (e d'altronde) spiacevole, *in-venuste* dell'esecuzione e del martirio, nelle scene in cui compaiono personaggi che muoiono e che pregano, pezzenti, ecc., come nel quadro di Domenichino giudicato da Poussin il secondo quadro più bello del mondo, quello di *S. Girolamo che Prende l'Ostia*. Un mistero sacro, visto con gli occhi della fede e confermato dalle stesse apparizioni divine nella parte alta del quadro. Tutto è nobile! E le parti basse del dipinto ne vengono esaltate.

Niente è peggio che mescolare e confondere maldestramente le apparizioni divine con i personaggi storici e umani. Occorre una delicata, appena percettibile distinzione, ma non fino al punto da realizzare due dipinti diversi, due stili diversi, due luci diverse (anche se quest'ultima cosa non è inopportuna, se le si unisce attraverso luci intermedie).

Esaminare la *Trasfigurazione* di Raffaello da questo punto di vista ed osservare come l'apparente dualità del dipinto (dovuta alla parte superiore) serva tuttavia per introdurre la divinità, con infinito vantaggio [per l'insieme].

Ricordare il *Mercurio* di Rubens, con i due cardinali e la regina, come esempio di mostruosa mescolanza di elementi umani e divini... Galleria del Lussemburgo, Parigi.

17. Scena, Campo, Paesaggio, Ornamenti

(l) La pittura di paesaggi considerata in sé stessa. [Citazione di passi da Orazio e Giovenale sulle bellezze dei paesaggi campestri].

Queste sono le immagini di cui si deve riempire la mente, queste le bellezze che deve conoscere e delle quali deve innamorarsi, prima di [acquistare la capacità di] apprezzare questo tipo di pittura e lo stesso vale per la poesia. Che significato possono avere delle pastorali (per esempio) per uno che non ha mai apprezzato un *paysage* vero, la *rus*, gli animali, gli attrezzi rurali?

Ricordare i diversi ordini (come [ha fatto] in passato Mr Clostr per il parco di Richmond e per i boschi di St Giles) cui ci si è sforzati di ridurre le vedute naturali. L'ultima, la più sacra, è quella alpina, con ampi boschi e caverne, valli profonde percorse da ruscelli e cascate scavate nella roccia, pini, abeti ed altri alberi antichi. Questo [tipo di pittura] è stato tentato da Salvator Rosa, ma senza sufficiente meditazione, lo dimostrano la rigidezza dei suoi nobili alberi (che del resto ha così ben rappresentato), le mutilazioni, che li fanno apparire come dei tronchi artificiali, le amputazioni fatte dall'uomo con i suoi strumenti; tutto ciò contrasta con l'idea di quei sacri recessi dove regnano solitudine e profondo ritiro, assenza di mortali [interessati] al guadagno, al profitto ed agli affari, che creano il sublime, il patetico, l'incanto, la dolce malinconia,

l'immaginazione, la meditazione. "Dove non c'è altra mano se non quella del tempo, altro acciaio, altra falce se non quella di Saturno." [Di qui una] segreta allusione alla rovina ed alla decadenza del mondo, alla sua nascita e prima formazione, "dove né l'arte, né la presunzione od il capriccio dell'uomo hanno distrutto l'ordine originario."

18. Scorcio o Prospettiva

I nostri pittori di solito hanno attribuito a tutte le contrazioni di figure o di altre parti importanti di una composizione il nome di scorcio, perché tutte le contrazioni di una figura (che abbia una certa autonomia, importanza, che non sia un semplice accessorio, che contenga in sé il suo punto di vista) sono in effetti scorci, cioè prospettiva.

Se il punto di vista viene però spostato da una figura ad un'altra (il che cambia l'intera economia del dipinto), lo scorcio, quale che sia, si modifica alquanto, anche se l'atteggiamento di quella figura rimane esattamente lo stesso. Cambia quindi l'intero disegno se la figura viene spostata, sia pure d'un soffio, da una parte o dall'altra o se viene spostata, sia pure per la lunghezza di una faccia, più in alto o più in basso rispetto all'orizzonte, che è la prima cosa che un disegnatore, anche il più stupido e incapace, deve fissare, prima di cominciare a disegnare, per esempio un uomo a tavola, con un piatto sopra ed un cane sotto [la tavola].

Se il punto di vista è appena più alto del tavolo, si può vedere quello che c'è dentro al piatto, ma se il servo solleva il piatto, il piatto si vede dalla parte di sotto e non è possibile vederci dentro, a meno che il punto di vista non sia di nuovo innalzato e l'orizzonte sia collocato al di sopra del piatto sollevato. Allora però non solo si vede ancora meglio il fondo dei piatti, ma si vedono le teste dei commensali come prima si vedevano i piatti: diventano visibili le parti superiori delle teste mentre i menti e le gole sono, in proporzione, nascosti. Lo stesso accade di lato, a destra e a sinistra, per cui è possibile usare i termini di scorcio superiore, inferiore, laterale.

19. Della Verità (Plastica)

Ricordare la discussione con Mr Trench a proposito del mio disegno della buona e cattiva coscienza (due fanciulli) per l'emblema fiorito per il terzo trattato delle *Characteristicks*. Al principio fu proposto che le arpie e le altre rappresentazioni del male fossero più grandi del naturale, rispetto ai fanciulli, sì da rendere visibile al meglio la loro azione e le sue conseguenze. Ciò fu però giudicato dannoso, falso. In seguito furono scelti un'aquila ed un avvoltoio, ritratti a grandezza naturale, ma anche questo fu giudicato falso, perché gli uccelli rapaci di tali dimensioni, invece di attaccare e spaventare i bambini, sono abbastanza grossi da portarseli via come preda. Furono poi scelte altre dimensioni, quelle del corvo, del nibbio.

Questo [è adatto] soltanto alle opere grottesche ed emblematiche, dove tutto è falso e tutto così eccessivo, stravagante, e dove c'è una grande varietà di specie proteiformi e diverse che tuttavia non [risulta] innaturale, assurda, o priva di intelligenza e verità! *Non ut placidis coëant immitia*.

Che grande testimonianza di verità e che sostegno ad una delle prime massime delle *Characteristicks*, I, pag. 4, "Che la verità è la cosa più potente del mondo." E poi ancora nel *Sensus Communis*, alle pagine 142, l46.

A questo proposito osservare, riguardo al verso di Orazio appena citato, che Orazio non ha alcuna obiezione contro l'arpia. Perché se la bella donna fosse stata raggiunta dall'avvoltoio, in

basso, questo sarebbe stato più morale ed istruttivo, per mostrare, come accade con personaggi del tipo delle sirene, la speciosità del vizio, [per dimostrare] che in tali personaggi l'aspetto migliore, il viso più dolce e più bello possono nascondere la più grande crudeltà ed essere legati alla disposizione più selvaggia.

20. Della Libertà o della Maniera Libera

1. [...]. .

Confrontare l'ellissi nel contorno, in pittura, con le superfici di statue grandi e colossali o con i bassorilievi visti da lontano. Perché in questo caso la rozzezza aiuta, [sono necessari] lineamenti essenziali e nient'altro [...], applicando la seguente regola: "Che tutto ciò che non si vede da una certa distanza, in pittura o in scultura, non solo è superfluo, ma offensivo ed avvilente."

Ricordare il colosso di Efeso (del quale parla Salvator Rosa nella sua satira sulla pittura) che, essendo stato ammirato e lodato prima di essere eretto, apparve poi inferiore alle aspettative.

Ricordare anche il racconto di Plinio della passione di Nerone per una statua: egli prima la fece dorare (dando all'opera, inizialmente tranquilla, passiva e sobria, una luce abbagliante e strani riflessi), poi fece grattar via la doratura sicché, oltre ad una piccola diminuzione della superficie in tutte le sue parti (ma non nella stessa proporzione) egli la rese tutta liscia e non riuscì, se non con una nuova sottrazione, a riprodurre la sua originale ruvidezza, il suo maschio tocco e carattere.

2. Libertà! Maniera libera! Che cosa sono? Come si realizzano? Perché non spiegarlo? Tutti ne parlano, ma vediamo cosa dicono veramente. Pochi, che non sono pittori, possono dare una tale spiegazione, ma il pittore tace su questo argomento perché non ha né lingua né penna con cui spiegare chiaramente a coloro che non conoscono i segreti del mestiere (diversamente dai pittori antichi, che scrivevano e dissertavano sulla propria arte). Così certi filosofi prigionieri delle loro idee artificiali, complesse, riflesse, si arrabbiano se non riescono a farsi capire da coloro che non sono del campo.

3. A proposito di libertà cercare una spiegazione morale: la stessa dottrina e spiegazione della libertà tanto nella vera filosofia morale quanto nella pittura e cioè "che ciò che è austero, severo, esigente, regolare, controllato, corrisponde (e non si oppone) a ciò che è libero, facile, sicuro, chiaro, a ciò che è *rò tharsaléon*, ecc." "Non occorre libertinaggio per la libertà." Nessun libertinaggio, nessuna dissolutezza, ma solo *eleuthería*. *Sibi qui imperiosus*.

4. *Memorandum*. Nella vita di Tiziano,[vedere] ciò che disse a proposito delle sue pennellate approssimative, disordinate, [con cui realizzò] i capelli ed il viso di un bel ritratto, e cioè che lo aveva fatto "por coprire la fatica", per dissimulane [l'accuratezza] del lavoro, nascondere la fatica.

21. Del Decorum

Questo è il Luogo [adatto] per criticare colui che critica Raffaello, Monsieur Fréart. Poi però, a sua giustificazione (trattandosi di un risoluto difensore degli antichi) osservare: "che questo [atteggiamento] è comune a tutti i virtuosi cattolici, abituati a spettacoli crudeli e indecenti... ad una pittura che è agli antipodi del *decorum* e cioè crocifissioni, martiri, ruote, forche, torture, tutto classificabile come riparografia."

Un pittore deve quindi imitare il poeta drammatico o scenico, non il poeta epico o narrativo.

[Citazioni dall'*Iliade* (descrizione dello scudo di Achille) e dall'*Eneide* (descrizione dello scudo di Enea, episodio della guerra contro Turno).

Niente braccia, gambe, ecc., troncate di netto e sparse in terra, come prescrive questo Monsieur Fréart nel suo scritto. Queste sono descrizioni da poeta (epico), ma di queste [alcune] non sono eseguibili, [altre] sono sconvenienti e contrarie al *decorum* ed inimitabili sulla scena [...].

A questo punto inveire (ma con moderazione, con ironia socratica) contro il modo in cui la chiesa anglicana e la chiesa cattolica tollerano orrende rappresentazioni (per esempio la crocifissione) ed il culto di immagini di altri santi sottoposti a tormenti, in pale d'altare, ornamenti di chiesa o di gabinetti privati. Non è nostra intenzione criticare (da buon protestante) l'idolatria presente in tali situazioni; al contrario, se dovessimo esprimere il nostro pensiero, potremmo forse provocare qualche dispiacere diminuendo la forza della terribile parola idolatria (che forse rischieremmo di limitare alla virtù materiale, al solo culto delle reliquie, tralasciando tutto il resto a vantaggio del popolo che sempre si crea degli idoli e preferisce averne di belli, dipinti, da porgere). Ma come per l'umanità e per i costumi, io sono sicuro che ciò è completamente sbagliato, svilente ed impregna le giovani menti di gratuiti spettacoli di sangue, massacri, ecc. Approfittare dell'occasione per lodare l'avversione del nostro popolo per la produzione e l'esibizione della sofferenza, anche se si tratta di gente che ama assistere a combattimenti, ma mai a sangue freddo. Soprattutto elogiare le leggi con cui abbiamo abolito la tortura della ruota. "Lo spettacolo corrompe più di quanto l'esempio atterrisca e purifichi."

22. Frasi ed Osservazioni Comuni

In lode e come un mero carattere proprio dei greci ricordare due passi di Cicerone e di Livio, il primo fanatico partigiano, il secondo ammiratore ed amante di questa nazione. Il primo passo, [tratto dall'*Epistola] ad Fratrem*, [fu scritto] quando Cicerone era governatore in Grecia: *cum vero ei generi hominum praesimus, non modo in quo ipsa sit, sed etiam a quo ad alios pervenisse putetur humanitas*. L'altro, di Livio, [è tratto da] Lib. 39. viii: *nulla cum arte earum, quas multas ad animorum corporumque cultum nobis eruditissima omnium gens invexit*.

Contro ogni rappresentazione libidinosa nelle arti plastiche. [Riportare] questa riflessione [...]: "Se ho un servo, un dipendente, un parente povero od una qualsiasi persona amica molto al di sotto della mia condizione e alle mie dipendenze, [sarei] uno spudorato, pur conducendo una vita licenziosa, se usassi questa persona per un'azione cosi vile! Dovrei usare la mia arte, la mia scienza e quindi prostituire la mia mente e il mio pennello? Dovrei rinunciare al rispetto di me stesso ed alla mia dignità, attribuendo un ruolo di ruffiano, di mezzano a persona così poco stimabile? Dovrei dunque usare una divinità, una musa, un personaggio, la stessa bellezza e lo stesso decoro in un modo così vile e per scopi così degradanti?"

Vedere anche l'opinione di un autore pragmatico come Monsieur Fréart de Charnbray a proposito dei danni arrecati ai buoni pittori dal bigottismo (come quelli prodotti da Madame de Guise o Monpensier [...] ai danni delle Grazie di Rubens), anche se, in questo caso, non si trattò di una grande perdita; meno male che non era Raffaello, l'unico pittore in grado di [dipingerle], perché neppure Tiziano lo è, per mancanza di senso dell'eroico, dell'antico, di cultura, di poesia, di entusiasmo. Un [pittore come] Guido sarebbe stato più adatto, se fosse andato un po' oltre *le air de tête*.

Aemilium circa ludum faber imus et ungues / Infelix… quia ponere totum / Nesciet. Questo vale non solo per gli scultori e ì pittori, ma anche per gli architetti. Lo pseudo-architetto si riconosce dal fatto che esalta un pavimento intarsiato; [dice che è] bellissimo, lavorato [...] secondo la ba-

laustra di un nuovo altare moderno o di un mosaico, o di un rivestimento di... Egli è un grande ammiratore di Pietro da Cortona, di Carlo Maratta, [che giudica] superiore a Raffaello o ai Carracci, egli detesta perfino, ecc. Un tipo come questo, avendo trascorso tre o quattro anni a Roma ed avendo acquistato la mimica, i toni ed anche la lingua di un italiano, torna in patria e la prima cosa che gli si sente dire è: "Penatibus et magnis dis."

Da qui approfittare dell'occasione e parlare dei *lares*, piccole statue che si possono portare, nascondere, trasferire con facilità. La religione prima di ognuno, quella familiare, privata, propria; poi quella "pubblica", quella dell'uomo, del praticante, quella della comunità, la religione comune a tutti, quella cioè praticata per i comuni *proavis* ed i *focis*. Assoluta tolleranza del culto privato e del culto pubblico, ma senza preti, solo il proprio capofamiglia.

Come nel più alto grado il magistrato stesso fa per la gente, essendo i preti dei meri servitori, uno per tempio, specie di sagrestani o poco più. Gli àuguri non erano altro che una specie di venditori ambulanti, senza arrivare ad essere dei mercanti come accadrà più tardi in interi regni e continenti ed accade ora con i gesuiti che (dopo aver racimolato i resti di altri ordini nell'Europa cattolica, inghiottendone in certi stati i due terzi, arrivando al punto di non lasciarvi abbastanza schiavi, gentiluomini e laici per provvedere ai bisogni di un governo temporale e civile) sono andati in Asia, in Cina, in America, mettendo insieme commerci, traffici e cose spirituali, alla conquista di mega-imperi, attraverso monarchi assoluti ridotti a loro schiavi.

23. Frasi e Massime Morali e Teologiche

1. [Citare] i due brani dell'*Apomnemoneuoneúmata* di Senofonte, il dialogo di Socrate con il pittore e lo scultore. Anche con l'armaiolo, ibid.

2. *Inquiry*, pp. 104, 105, sul *tò kalón*. Una frase di fondamentale importanza per la bellezza e la contemplazione plastica.

3. Una massima, cioè: "É rovinoso per il senso religioso e morale desiderare od ammirare ciò che è sbagliato." Di qui la superstizione e così la barbarie (quella dei tiranni) [che deriva] dal gusto del sangue, del dolore, della tortura. Alle prime un orrore, poi, a gradi, un piacere; alla fine l'orrore scompare [del tutto] lasciando il posto al piacere, ecc., *epìchaírekakía*.

4. Così in pittura, lo stupore, la meraviglia per le cose audaci e eccessive è in grado di generare il gusto del selvaggio e del mostruoso nel disegno e nel colore. E lo stesso stupore e rapimento alla vista di cose graziose e delicate può suscitare il gusto e il piacere dei balocchi, un gusto infantile, femmineo, come quello di Camilla nell'*Eneide* di Virgilio, Lib. XI, 775: *Tum croceam chlamidemque sinusque crepantes / Cabaseos fulvo in nodum collegerat auro, / Pictus acu tunicas et barbara tegmina crurum*. Ecco ciò che Virgilio chiama femmineo nel gusto di Camilla e ciò che finisce per essere la rovina sua, della sua causa e dell'intero esercito a lei alleato. [Considerare] quella nobile e propriamente eroica favola del genere di Esopo, dal significato e dalla morale analoga, che è quella della sposa e del topo. "Niente mai degli esseri naturali è degno di stupore e di ammirazione quanto, ecc."

Est aliquid quo tendis et in quod dirigis arcum? / … atque ex tempore vivis? La vita alla giornata è miserevole. Meglio una stabile miseria od una passione avida (quando è rivolta al pensiero del nome, della famiglia, ecc.) che una piena, agevole, soddisfatta, ma malcerta fortuna. *Non prescripta ad munia surgit* (come per l'accaparratore). Ma "cosa farò in futuro?" *Oscitantia*: visitare i nobili affermati della città, mettersi in cammino con un paio di cavalli ed una carrozza, "Dove andiamo?" "Come passare il tempo, far questo o far quello a quell'ora, andare all'opera?" Còlti negli intervalli da mille ansie, ossessioni, impedimenti; sempre sicuri di attaccare quelli che non subiscono lo stesso genere di cose. Ma l'accaparratore (per quanto sia il peggior utilizzatore

[del denaro]) sta più sicuro; il collezionista privato e potenziale virtuoso è ancora più sicuro perché più vicino all'ordine, alla virtù, al bello. Se [si lascia] prendere al laccio da una bella donna è per una volta e basta, non è un libertino.

La coerenza ed il rigore della vita, realizzati con la coerenza dell'oggetto. Quindi l'artista (se si occupa di un'arte liberale) è uno degli uomini più felici, in quanto è il vero *phílóponos* e vero nella sua arte, capace di fare le più grandi cose (come questo trattato vuole mostrare). É quindi [quella artistica un'attività] degna della gioventù di nascita nobile e liberale: [per esempio per] un genio straordinario che abbia un'avversione particolare per gli impegni pubblici o familiari (il dovere economico è quello principale per questo genere di persone); e cosi è il caso di Fabio Pittore, [narrato] in Plinio, e di molti altri greci, se correttamente esaminato.

Ecco cosa dice Virgilio a proposito del derubare versi da Omero: *Facilis esse Herculi clavum quam Homero versum surripere*; è lo stesso caso di una figura tratta dal capolavoro di un grande maestro, cioè [da un'opera che comprende] storia e composizione, dove la quinta parte (collocazione, giusta disposizione e regole ottiche) è osservata, [tale trasposizione è difficile] a causa della mancanza dell'applicazione [della quinta parte]. Perché, per di più, come applicare [una figura] a qualcos'altro? Come adattarla secondo i criteri della composizione da cui è tratta, se quella composizione è corretta, reale, unita, è un tutto?

[Tenere in conto] anche le ragioni addotte da Monsieur Fréart de Chambray: "Si bien qu'il est absolument impossible apres avoir dérobé quelque partie du travail dans une nouvelle composition, sous l'aide de la perspective!" Ora se si chiama in aiuto la prospettiva e la figura nuova è disegnata, essa risulta in grande misura originale e nuova, alla fine molto di più di qualunque particolare tratto da una statua. Perché la figura presa a prestito da un dipinto deve essere ricondotta, come era, alla statua o alla vita, dal pittore che prende a prestito o che copia; e così da quell'idea [si ha] un lavoro così nuovo e così inglobato nella sua nuova composizione, che è pressappoco equivalente ad un disegno o schizzo [del tutto] originale.

1. La più bella cosa al mondo è l'amore del proprio dovere, del proprio compito. Così solo il pittore (*quatenus*) [ama] la propria arte, ed ancora più il pittore *quatenus*, di genio, virtuoso dell'umanità, cioè, nella realtà, il poeta *quatenus*, lo storico, il filosofo.

2. La parola *Schéseis* [usata] dai più profondi moralisti, presa a prestito dalla scultura, dall'anatomia, dal disegno ed applicata come uno dei termini più pregnanti dell'arte a proposito di morale.

3. Il *quid verum atque decens* di Orazio, poco capito [...].

4. Il colore della vita (*quisquis erit vitae*) di Orazio, come pure i suoi *operumque colores*, cui si vuole alludere, commentati e spiegati moralmente (secondo il sublime e il patetico) nel capitolo sul colore; il mescolamento, l'unione, la contrapposizione, il *marriage*, l'effetto sinfonico, l'estensione, la diffusione, la comunicazione, l'alleanza delle tinte.

5. *Memorandum*. Il *malus musicus delitascens in choro*. Dove sta? In Arriano? 0...? Aggiungere questo come rinforzo alle osservazioni (nelle *Char-cks*, vol. III, pag. 263), ed applicarlo, o piuttosto introdurlo dove si fa menzione di [Luca] Giordano.

6. [Ricordare] anche questo brano (una frase di principale importanza) nei *Moralisti*, pag. 211: "Conoscere come sei… conoscere bene tutti i gradi e le forme di bellezza... delle forme particolari, ecc."

Imparare la musica praticamente, cioè imparare a suonare uno strumento, o a cantare, o qualcosa del genere, [andando] oltre i meri rudimenti e per [ottenere] una migliore speculazione, teoria ed orecchio, è lo stesso per il gentiluomo o per un giovane di nascita nobile che imparare a dipingere. É meccanico. É sia povero sia vile, se studiato in modo indifferente o superficiale (o come scioccamente dicono i francesi *cavalièrement*), ma, se studiato con completezza e fino alla perfezione, richiede il totale impegno dell'uomo.

Ma ricordare [ancora] che cosa inventa, a proposito della scultura, il poeta autore di *Telemachus e Philocles*, quando vi è costretto dalla necessità. Una delle più belle parti del suo libro.

Tra le altre frasi ricordare Marco a proposito del *rictus* delle bestie feroci, ecc. (e qui [parlare delle] idee innate).

Anche Socrate, riguardo alla pittura, dà istruzioni sulla [rappresentazione delle] passioni, nei *Memorabilia*. Far notare in proposito che la pittura, per quanto eccellente a quel tempo per la simmetria, le forme, ecc., pur tuttavia non era ancora arrivata a questa parte riguardante gli affetti, il patetico, il morale, ecc.

"Guardarsi attorno, indagare, contemplare, immergersi nella bellezza, partecipare con la natura di tutti i suoi più dolci aspetti; vederne le cause e le conseguenze, il suo disegno, il suo progetto, la sua prosperità (*pân moi synarmóse*, ecc.), il suo rigoglio, gli stupendi paesaggi, i boschi, i fiumi, gli animali, gli uccelli (l'allodola che si sveglia cantando) e così, in armonia gioiosa con il resto, celebrare la festa della natura, la sua nascita, nozze, procreazione, e rendere gioia all'incessante creatore."

Auto-citare il passo del *Soliloquy*, pag. 317. Così il pittore generoso, attento [ad evitare] le prostituzioni di Tiziano, dei Carracci e di altri. Ma restiamo fermi a ciò che dovrebbe essere ed agli esempi migliori dell'antichità, la maestà e la gravità anche di un Roscius, un Esopo in azione, vedi Cicerone e ciò che disse sulla tomba di uno di questi, scandendo bene le sillabe: "per quanto non così popolare ed effeminato". Vedi più sopra cosa si dice a proposito dell'oscenità tra i pittori.

Auto-citare anche, all'occasione opportuna, il brano teologico che si riferisce all'arte nell'*Inquiry*: "la passione elegante, l'amore della bellezza che si innalza, ecc." L'estasi e il rapimento nei comuni soggetti di rappresentazione, ecc., l'entusiasmo.

Le regole della prospettiva giacciono nascoste (sotto il *je ne sais quoy*), sotto l'apparenza di regole della morale, del corretto e dello scorretto, della giustizia e dell'ingiustizia, ecc.

Solo il filosofo ed il virtuoso sono capaci di provare, di dimostrare. Ma l'ignorante, l'uomo di strada, sa sentire, riconoscere. L'occhio possiede un senso proprio, un metodo pratico peculiare e distinto dalla ragione argomentativa comune. Così l'equilibrio che si riconosce così immediatamente [nella costituzione] di alcune creature (come le ali di una rondine o le zampe di una pernice o di altri animali da pollaio), così come gli altri loro istinti, che il nostro genere umano, fatto dalla natura per fare affidamento sulla ragione (sul modello del virtuoso e secondo quella regola che *frustra fit per plura*) possiede in grado minore.

Ma gli anti-virtuosi ribattono: – Chi è questo uomo? – Chi, se non quello stesso, non diverso da quello che afferma di non conoscere che cosa sia il *kalón, ei mè epainetón*? Di qui Hobbes, Locke, ecc. [dicono che si tratta] sempre dello stesso uomo, dello stesso genere in fondo. Ma [dicono]: "La bellezza è nulla", "La virtù è nulla", quindi anche: "La prospettiva è nulla", "La musica è nulla."

Ma questi sono i gradi più grandi di realtà delle cose, specialmente la bellezza e gli affetti. Questi filosofi, insieme con gli anti-virtuosi, meritano di essere chiamati con un solo nome e cioè barbar...

Giovanni Fuschino

MICHELE MALATESTA. BIOGRAFIA SCIENTIFICA DI UN LOGICO

NON È FACILE ORIENTARSI NELLA VASTA PRODUZIONE FILOSOFICA DI MICHELE MALATESTA, studioso di grande rigore intellettuale e dagli interessi multiformi, che ha dato interessanti contributi in molteplici campi della filosofia. In questa biografia scientifica ci limiteremo a considerare solo l'ambito della logica formale e della linguistica generale perché a nostro parere sono stati questi i settori in cui ha dato gli apporti più significativi.

Nota Biografica

CLASSE 1938, Michele Malatesta si laurea in Filosofia all'Università degli Studi di Napoli nel 1963 con votazione 110/110 e lode con una tesi su *La Critica Humiana e Kantiana della Metafisica*. Dopo un'esperienza di insegnamento come supplente di Filosofia e Storia in vari licei della provincia di Roma, nel 1968 vince il relativo concorso a cattedra. Prosegue allora la sua carriera insegnando in vari licei della provincia di Roma e, nel 1973, vince il concorso universitario come assistente per la cattedra di Filosofia Teoretica all'Università degli Studi di Napoli. Nello stesso anno pubblica il primo lavoro di logica formale sulla logica delle relazioni nella *Summa Theologiae* di Tommaso d'Aquino.[4] Nel 1974 passa alla cattedra di Logica all'Università di Napoli, sempre con il ruolo di assistente. Nel 1982 vince il concorso come professore associato per la cattedra di Logica all'Università degli Studi di Napoli (che dal 1987 assumerà la denominazione di *Federico II*), ruolo che occuperà fino al 2009, anno in cui si ritirerà dall'insegnamento universitario per sopraggiunti limiti di età.

Nel 1988 fonda la rivista interdisciplinare e transdisciplinare *METALOGICON, Rivista Internazionale di Logica Pura e Applicata, di Linguistica e di Filosofia*.

Dal 1988 al 2017 per 30 anni presiede ininterrottamente congressi di Logica tenuti prevalentemente all'*International Institute for Advanced Studies in Systems Research and Cybernetics* di Baden-Baden (Germania) ottenendo numerosi riconoscimenti per i suoi contributi nell'ambito della ricerca e della didattica.

Ha fatto parte del comitato scientifico di diversi istituti di ricerca tra i quali l'*International Institute for Advanced Studies in Systems Research and Cybernetics*, University of Windsor (Canada) ed il *Centre for Hyperincursion and Anticipation in Ordered Systems*, University of Liège (Belgio). Il 22 settembre 2004 il senato accademico dell'Università di Petrosani (Romania) gli conferisce all'unanimità la laurea *honoris causa* in Filosofia per i suoi studi pionieristici sulla struttura logica delle lingue non indoeuropee.

I primi seri problemi di salute cominciano nell'autunno del 1996, quando un attacco cardiaco lo terrà per qualche mese lontano dall' insegnamento. Gli ultimi anni della sua vita saranno tormentati da una grave forma di enfisema polmonare, patologia che si rivelerà purtroppo refrattaria ad ogni cura e che lo porterà alla morte, avvenuta a Roma l'11 Dicembre 2018, all'età di ottant'anni.

1. Notazione di Carattere Semantico

PRIMA DI ANALIZZARE IN DETTAGLIO L'IMMENSA PRODUZIONE SCIENTIFICA IN CAMPO LOGICO DI MICHELE MALATESTA (55 relazioni presentate a

conferenze nazionali e internazionali, 45 delle quali in lingua inglese, 86 articoli pubblicati su riviste nazionali ed internazionali, 48 dei quali in lingua inglese) dobbiamo fare la seguente notazione di carattere semantico: per logica intendiamo *logica formale*, cioè un modello astratto di ragionamento, definito appunto *formale* perché indipendente dal contenuto del ragionamento stesso.

È molto importante precisare questo aspetto perché nella storia della filosofia occidentale hanno preso il nome di *logica* teorie metafisiche o gnoseologiche che non hanno nulla a che vedere con i modelli astratti di ragionamento che sono appunto il campo di indagine della logica formale.

Un'ulteriore precisazione da fare è che oggi spesso logica formale e logica matematica vengono utilizzati come sinonimi e sovente si identifica la logica matematica con la matematica tout-court. Questa identificazione è errata. La logica formale moderna usa metodi matematici ma è diversa dalla matematica. Vi è una netta distinzione, nel senso che si usano metodi algebrici e più in generale metodi matematici per studiare il pensiero argomentativo, il pensiero razionale. La logica formale è stata storicamente un modello astratto di ragionamento ed è oggi un modello matematico costruito per rappresentare certe forme del ragionamento umano.

Per logica matematica invece dovrebbe intendersi un settore particolare della logica formale che ha come oggetto di indagine il ragionamento matematico. La logica matematica è nata agli inizi del XX secolo per dare fondamenti logici appunto alla matematica. La nozione di fondamenti logici della matematica veniva estesa dalla considerazione del solo sistema di assiomi (come faceva Euclide) anche alla considerazione delle regole di inferenza, in altre parole delle regole logiche con cui questi assiomi venivano manipolati. La logica matematica è nata con questo secondo passo in cui, oltre agli assiomi, vi è una esplicitazione delle regole di inferenza con cui questi assiomi venivano manipolati e permettevano la produzione di teoremi. Agli inizi del XX secolo una corrente di filosofia della matematica chiamata "logicismo" (di cui il maggiore esponente è stato il filosofo e matematico inglese Bertrand Russell) tentò di ridurre la matematica a logica, ma nel 1931 il logico matematico austriaco Kurt Gödel in un celebre teorema dimostrò che questa riduzione è impossibile. Successivamente il problema dei fondamenti è stato abbandonato ma la logica matematica ha conosciuto un enorme sviluppo.

Tornando alla differenza tra logica matematica e logica formale, ribadiamo che la logica matematica indaga sul ragionamento matematico e non sul ragionamento in generale come invece fa la logica formale, anche se queste due discipline usano sostanzialmente lo stesso simbolismo, le stesse metodologie ed hanno aree di indagine in comune.

Inoltre agli inizi del XX secolo si è visto che i modelli matematici della logica formale non sono sempre rappresentativi del ragionamento umano per cui sono nate le cosiddette logiche *non standard*, che differiscono per alcuni aspetti dalla logica formale *classica*, così come si è strutturata da Aristotele in poi. Queste logiche non standard (che ovviamente usano comunque metodi e formalismi di tipo matematico) dovrebbero essere rappresentative di certe particolari forme di ragionamento.

Il termine *logica formale* è moderno, perché risale alla prima metà del XIX secolo. Il primo a usarlo fu il matematico inglese Augustus De Morgan.[3] L'idea di logica formale è invece molto antica e risale almeno ad Aristotele, che per primo riuscì a costruire un modello di ragionamento *formale* cioè indipendente dal contenuto. Vi erano stati già dei precedenti tentativi di formalizzazione del ragionamento, Aristotele tuttavia è stato il primo a costruire un vero modello formale.

È da notare che Aristotele non aveva un nome specifico per la logica: ciò che noi chiamiamo *logico* egli lo chiama nel Libro Primo degli Analitici Primi dell'*Organon* ciò "che (...) riguarda la dimostrazione"[1, 24a, 9-10, pag.

85] o che "spetta alla scienza dimostrativa"[1, 24a, 10, pag. 85]. Il termine greco antico "τ λογικά" (tà loghikà) che potrebbe tradursi in italiano come "le cose che riguardano il ragionamento" fu usato per la prima volta dai filosofi stoici per indicare la struttura formale del pensiero. Il termine "logica" (senza l'aggettivo formale) si affermerà nel medioevo, anche se, per indicare ciò che noi oggi chiamiamo "logica formale" si usò più spesso il termine "dialettica".

La logica aristotelica, come tutta la logica formale antica e medioevale, era formale ma non formalizzata, in quanto usava il linguaggio naturale e non un linguaggio simbolico *ad hoc* (come fa invece la logica formale moderna) per costruire schemi di ragionamento astratti. Anche se Aristotele simbolizzava le variabili terministiche, per un primo tentativo di completa simbolizzazione della logica formale (variabili e costanti) bisognerà attendere l'opera del filosofo tedesco Gottfried Wilhelm Leibniz.

2. Logica Antica e Medioevale

NELLO STUDIO DELLA STORIA DELLA LOGICA MICHELE MALATESTA HA DATO NUMEROSI E INTERESSANTI CONTRIBUTI, innanzitutto a livello di metodo: l'analisi della logica antica e medioevale con le metodologie tipiche della logica formale moderna. Questo tipo di approccio per lo studio della logica antica e medioevale, usato comunemente a livello internazionale da logici e storici della logica ma portato da Malatesta per la prima volta in Italia, è stato oggetto di numerose critiche: si è obiettato che l'uso dei metodi matematici della logica formale moderna sarebbero in qualche modo una forzatura, in quanto tenderebbero ad attribuire ai logici antichi e medioevali metodologie e interpretazioni moderne.

La migliore risposta a questa obiezione ce la fornisce Alberto Conte: "Il rinnovato interesse nei confronti della logica formale sviluppatosi nella seconda metà del XIX secolo per opera di Boole, Frege, Peano ed il succes-

ARISTOTELIS
LOGICA
EX ACCVRATA RECOgnitione Nicolai Gruchij ad Ioachimi Perionij & suam interpretationem.
Eiusdem Gruchij in singulos libros argumenta & notæ, cum eiusdem disputatione de nomine Dialectices & Logices, & quò singuli libri organi Aristotelis pertineant.
IN VIRTVTE, ET FORTITVDINE
LVGDVNI,
APVD GVLIEL. ROVILLIVM,
SVB SCVTO VENETO.
M. D. LXX.
R. 5944

sivo fiorire, nel XX secolo, di quel complesso di dottrine e tecniche logiche che sono oggi comunemente dette *logica matematica* hanno portato con sé, come conseguenza di non secondaria importanza, un radicale rinnovamento negli studi di storia della logica.

Avvalendosi della migliore comprensione dei problemi logici che le raffinate tecniche algoritmiche elaborate dalla logica matematica fornivano loro ed essendo in grado di distinguere in base ai sicuri criteri interpretativi deducibili dalle moderne ricerche sintattiche e semantiche ciò che è vera logica formale da ciò che non a niente a che fare tale tipo di logica, un consistente gruppo di studiosi, riuniti intorno alle scuole di J. Łukasiewicz e H. Scholz, ha così potuto intraprendere una vasta serie di ricerche che hanno condotto a precisare e talvolta a rivedere radicalmente sistematizzazioni storiche che apparivano consolidate ed acquisite al di là di ogni dubbio. Basti pensare alle ricerche di B. Mates sulla logica stoica che hanno permesso di riconoscerne la grande importanza in contrasto con il giudizio che essa rappresentasse un fenomeno di decadenza intellettuale lanciatole contro da storici pur illustri, quali Prantl, Zeller e Maier, oppure ai numerosi studi sulla logica scolastica che hanno consentito di restituire alla dignità di logici di rango gli sciocchi inventori di rime mnemoniche, utili al più per aiutare a non pensare, che la tradizione storiografica era solita vedere in tutti i logici scolastici".[2, nota introduttiva, pag. XIX, adattamento]

La critica andrebbe perciò capovolta: è al contrario la mancanza di conoscenza della logica formale che spesso porta gli storici della filosofia a un totale fraintendimento della logica antica e medievale.

Il contributo maggiore che porta Michele Malatesta nello studio della logica antica è forse quello sull'analisi dell'*Institutio Logica* (Εἰσαγωγὴ διαλεκτική) di Galeno.[6] Il medico e logico greco tentava in qualche modo di risolvere la plurisecolare diatriba tra i Peri-

patetici e gli Stoici (che Galeno chiamava i Nuovi Filosofi).

Mentre i Peripatetici avevano ulteriormente sviluppato la logica aristotelica (quella che oggi chiamiamo logica del secondo ordine, cioé la logica dei predicati, delle classi e delle relazioni) gli Stoici avevano elaborato quella che oggi chiamiamo logica del primo ordine o logica degli enunciati. Gli Stoici rivendicavano il primato della loro logica come livello di analisi più profondo delle strutture formali del ragionamento. Galeno fu il primo ad intuire che la logica peripatetica e quella stoica erano semplicemente due livelli diversi dello stesso tipo di logica.

Per usare le parole di Malatesta: "La logica di Galeno (129 - 199 ca) è importante per due motivi (1) perché anticipa l'impostazione della *BS* [*Begriffsschrift* di Gottlob Frege] e dei P.M. [*Principia Mathematica* di Bertrand Russell] – parte infatti dalla logica enunciativa per poi passare a quella dei termini ed infine a quella delle relazioni; (2) perché vi si trova un'interessantissima teoria dei connettivi *n*-argomentali, con $n \geq 3$."[7, pag.156] Galeno cioè elabora un'estensione infinitaria (cioè con connettivi *n*-argomentali con *n* potenzialmente infinito) della logica proposizionale stoica. Perché i risultati del logico greco sono così importanti?

Malatesta ci fornisce un'illuminante risposta: "(...) gli stoici, pur non avendo gli strumenti simbolici di cui disponiamo noi oggi, ebbero una concezione avanzata della logica proposizionale. Essa ha una tale potenzialità, che permette di superare il ristretto punto di vista della logica simbolica dei giorni nostri. Mentre per noi moderni, nonostante *la reductio ad unum* della logica operata da Frege, logica proposizionale (versione moderna della logica stoica) e logica dei predicati monoargomentali del primo ordine (versione moderna della logica aristotelica) (...) restano due domini distinti, tanto è vero che, pur beneficiando quest'ultima dei risultati della prima, la logica fregeana ha bisogno di nuovi assiomi che segnino lo spartiacque tra i due livelli, (...) l'estensione infinitaria della logica proposizionale stoica consente di ricavare la logica dei predicati da quella proposizionale senza nuovi assiomi."[22, pp. 139–140, adattamento]

In particolare nell'*Institutio Logica* troviamo l'estensione infinitaria dei cosiddetti "cinque indimostrabili" di Crisippo, quelle che oggi chiamiamo regole di inferenza, ovvero schemi formali che si applicano nell'eseguire un'inferenza. In altre parole, sono regole che permettono di passare da un numero finito di proposizioni assunte come premesse a una proposizione che funge da conclusione. Nel caso una regola di inferenza sia corretta allora questa stabilisce quando un enunciato formalizzato (cioè una formula di un linguaggio proposizionale o del primo ordine) è conseguenza logica di un altro soltanto sulla base della struttura sintattica degli enunciati. Crisippo ricondusse tutte le argomentazioni possibili a cinque schemi di validità , detti anapodittici, ossia indimostrati e indimostrabili, mediante i quali si costruiscono le dimostrazioni, ma che a loro volta non possono essere oggetto di dimostrazione. Queste regole di inferenza sono state riscoperte dai logici medioevali (che hanno ricostruito tutta la logica proposizionale poiché dell'opera degli stoici si era persa completamente traccia nel medioevo per gli accidenti della tradizione manoscritta) e oggi sono note con il nome latino di *Modus Ponendo Ponens* (MPP), *Modus Tollendo Tollens* (MTT), *Modus Ponendo Tollens* 1° (MPT 1°), *Modus Ponendo Tollens* 2° (MPT 2°) e *Modus Tollendo Ponens* (MTP).

La logica formale moderna ha dimostrato che queste cinque regole di inferenza sono riducibili al *Modus Ponens*. Il *Modus Ponens* (MP), accorciamento di *Modus Ponendo Ponens* (MPP), è una regola d'inferenza, che afferma che "se p implica q è una proposizione vera, e anche la premessa p è vera, allora la conseguenza q è vera" o in notazione con operatori logici $[(p \rightarrow q) \wedge p] \rightarrow q)$.

Malatesta fa notare inoltre che la logica galenica: "(...) è in grado di fornire schemi – e quindi regole – d'inferenza non contemplati dagli stoici"[7, pag. 173, adattamento] conclu-

dendo che: "(...) occupa una posizione unica nella storia della logica, non soltanto perché (...) anticipa l'impostazione della *BS* e dei *PM* , ma perché si rivela utile per la fondazione rigorosa della deduzione naturale, della teoria della dimostrazione, del calcolo dei predicati, nonché del calcolo delle probabilità."[7, pag. 178]

Da questo brano si capisce anche quale è il metodo di indagine impiegato: non una semplice analisi filologica dei logici del passato, ma un'analisi scientifica per vedere quello che è corretto e quello che può essere ancora attuale per sviluppi futuri. Ed infatti viene fornita una trascrizione delle regole d'inferenza galeniche nel simbolismo della logica formale moderna[7, pag. 174 - 177] e le stesse regole vengono ulteriormente sviluppate fornendo nuove possibili interpretazioni.[8]

Non manca una polemica contro una visione storicistica della logica: "il fatto che livelli superiori di logica siano stati scoperti e sistemati prima dei livelli inferiori – il caso della logica aristotelica rispetto a quella stoica non è il solo – ci dice che lo sviluppo storico non è rettilineo: la successione cronologica delle scoperte non sempre coincide con la crescita sistematica di una scienza. Basterebbe tale costatazione elementare, per sconfessare ogni *professio fidei* storicistica."[22, pp. 127 – 128, adattamento]

Nel medioevo la logica formale ha conosciuto un sviluppo notevole, innanzitutto con l'elaborazione *ex-novo* di una logica proposizionale (in quanto, come abbiamo detto precedentemente, la logica stoica era andata completamente perduta) e poi con un grosso ampliamento della logica aristotelica. Questo ha portato a scoperte (o riscoperte) che sono diventate capisaldi di questa disciplina, due fra tutte il teorema dello Pseudo-Scoto e il quadrato logico di Ockham-De Morgan.

Il teorema dello Pseudo-Scoto, espresso con la locuzione latina *ex falso sequitur quodlibet* o anche *ex falso quodlibet*, stabilisce come da un enunciato contraddittorio segue logicamente qualsiasi altro enunciato. La conoscenza di questo teorema era già nota nell'antichità nella Scuola megarica. Riscoperto dai logici medioevali, è attribuito, per tradizione, a Duns Scoto, sebbene in realtà sia opera di un autore sconosciuto. Pertanto, a volte ci si riferisce ad esso anche come teorema dello pseudo-Scoto. Nel linguaggio della logica proposizionale si può esprimere con la formula "a e non a implica b" o $(a \wedge \neg a) \rightarrow b$. Il *Quadrato Logico di Ockham - De Morgan* chiamato anche quadrato delle opposizioni invece, è un diagramma che rappresenta i diversi modi in cui ciascuna di quattro proposizioni canoniche della logica aristotelica (universale affermativa, universale negativa, particolare affermativa, particolare negativa) sono logicamente correlate ('"opposte") alle altre. Il sistema veniva usato nel medioevo per l'analisi dei sillogismi, perché serviva ad identificare le conversioni logiche consentite da un sillogismo all'altro. in maniera diretta o mediata. Già noto nella logica aristotelica, viene riscoperto da Guglielmo di Ockham ed enunciato in forma esplicita nella sua *Summa logicae* (1323) nella forma grafica di quadrato che diventerà canonica. Nel XIX secolo il matematico inglese Augustus De Morgan ne darà un''interpretazione in termini di algebra relazionale.

La logica medioevale subì un periodo di oblio nell'età moderna dovuto anche al pregiudizio di una certa storiografia che vedeva nel medioevo un'epoca esclusivamente di barbarie e di decadenza. Bisognerà attendere il XX secolo per una riscoperta della logica medioevale che, analizzata con i metodi della logica formale moderna, ha rivelato un rigore e una correttezza assoluta oltre ad una serie impressionante di sviluppi e scoperte originali rispetto alla logica antica.

A questo proposito Joseph Maria Bocheński, autorevole storico della logica, traccia in quadro sullo studio della logica medioevale nella prima metà del secolo scorso: "la storia della logica scolastica è oggi molto meno nota di quella della logica antica. Il motivo è da ricercarsi nel fatto che, quando la Scolastica cessò di essere misconosciuta, alla fine del

XIX secolo, vi fu all'inizio uno scarso rifiorire per la logica formale. Questa mancanza d'interesse è messa in luce dal fatto che fra i più di diecimila titoli della letteratura recente su Tommaso d'Aquino (fino al 1953), pochissimi riguardano la sua logica formale"-"[2, pag.172, adattamento]

Occorre dire che dagli anni sessanta del secolo scorso in poi la situazione è radicalmente cambiata con un numero sempre crescente di pubblicazioni sulla logica medioevale. In questo clima di rinnovato interesse si inserisce il primo lavoro in campo logico di Malatesta riguardante la logica delle relazioni nella *Summa Theologiae* di Tommaso d'Aquino.[4]

Tra le varie relazioni a congressi internazionali e pubblicazioni sulla logica medioevale vorremmo ricordare almeno l'articolo "On Reductio ad Unum of Disjunctive Syllogism and Modus Ponendo Ponens, Tollendo Tollens, Ponendo Tollens Primus" perché indicativo del suo metodo di ricerca.[13] Malatesta era solito analizzare un campo di studio della logica medioevale, in questo caso le regole d'inferenza, tradurlo nel simbolismo moderno e successivamente svilupparlo ulteriormente in maniera originale. In questo caso si opera una innovativa *reductio ad unum* delle regole di inferenza al *Modus Ponens* (già ottenuta agli inizi del XX secolo usando il metodo assiomatico) utilizzando il metodo della deduzione naturale. Per "deduzione naturale" si intende un sistema deduttivo, in altre parole una relazione che può sussistere tra un insieme di formule ed una singola formula: se la relazione vale, si dice che la formula viene dedotta dall'insieme. La deduzione naturale si propone quindi come un metodo per dimostrare che un'affermazione è conseguenza di certe ipotesi. A differenza dei sistemi assiomatici è un sistema senza assiomi, basato su una serie di regole di inferenza. La deduzione naturale nella sua formulazione moderna si deve a Gerhard Gentzen che nel 1935 introduce il termine "deduzione naturale", chiamata così perché ritenuta più vicina al ragionamento reale..

3. Logica Moderna

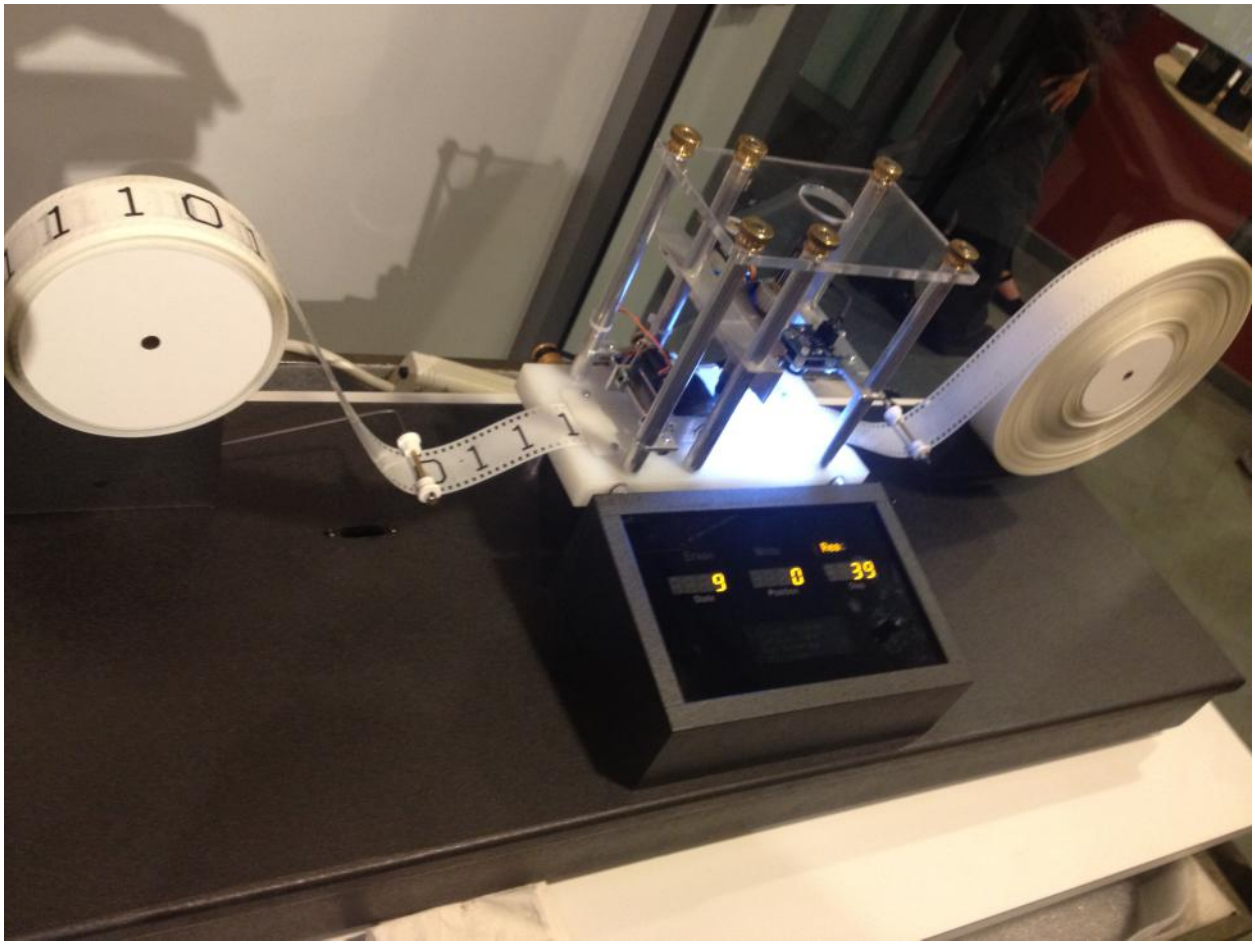
TRA IL 1400 ED IL 1600 LA LOGICA FORMALE ATTRAVERSA UN PERIODO DI GRAVE CRISI. La rinascita di questa disciplina si deve al filosofo e matematico tedesco Gottfried Wilhelm Leibniz. Secondo Bocheński "[Leibniz] fu uno dei più grandi logici di tutti i tempi (...). Il suo posto nella storia della logica è unico. Da un lato, le sue ricerche costituiscono un culmine nella trattazione di una parte della sillogistica aristotelica, in cui egli introduce molte caratteristiche nuove, o elaborate nuovamente, quali il completamento del metodo combinatorio, l'esatta elaborazione di vari metodi di

riduzione, il metodo di sostituzione (...). Dall' altro, egli è il fondatore della logica matematica."[2, pag. 338, adattamento]

Malatesta in un suo articolo fa luce su un aspetto poco noto della logica di Leibniz, ovvero gli studi che il filosofo tedesco fa sul rapporto tra logica e linguistica nell'opera *Grammaticae cogitationes* (1677 - 1678).[14, pp. 93-104] Leibniz tenta di creare una lingua artificiale che è una sorta di latino semplificato, in cui "sono rimossi casi, generi, numero plurale e coniugazioni dei verbi." Il matematico italiano Giuseppe Peano (1858–1932) riprende il programma di Leibniz ideando una sorta di latino semplificato come quello del filosofo tedesco chiamato "latino sine flexione" ma va anche oltre proponendo una sorta di traduttore automatico basato su regole logiche.

Malatesta dimostra che questo traduttore automatico, pur funzionando in linea di principio, è in pratica irrealizzabile perché richiederebbe eccessive risorse di calcolo e conclude proponendo un traduttore automatico ideale. Per far funzionare questo traduttore "possiamo costruire programmi linguistici che usano la seguente procedura: eliminiamo gradualmente tutte le particolarità grammaticali dal primo linguaggio naturale (la lingua da cui traduciamo) così tanto da ottenere un linguaggio logico standard – una vera banca dati – e, quando viene eseguita la traduzione completa nella lingua logica standard, inseriamo gradualmente tutte le particolarità grammaticali della seconda lingua (la lingua in cui traduciamo)."

Bisogna tuttavia osservare che gli attuali traduttori automatici disponibili *on line* hanno un funzionamento molto diverso dal traduttore ideale proposto da Malatesta: sono infatti una combinazione estremamente complessa di reti neurali, algoritmi evolutivi, sistemi esperti e banche dati linguistiche. Inoltre sono basati sul *machine learning*, sono cioè in grado di imparare dall'interazione con



gli utenti, evolvendosi per fornire traduzioni sempre più precise ed accurate.

Tornando alla storia della logica moderna, nel XIX secolo si è assistito ad un processo di matematicizzazione della logica e di logicizzazione della matematica.

Il processo di matematicizzazione della logica iniziò nella prima metà del XIX secolo con i matematici inglesi George Boole e Augustus De Morgan. George Boole trasformò la logica del primo ordine in algebra della logica, fondando quella che oggi è nota come algebra di Boole. Augustus De Morgan è il fondatore dell'algebra relazionale, che è un linguaggio procedurale, cioè una descrizione di una procedura da attuare per ottenere un risultato.

Nella seconda metà del XIX comincia un processo di logicizzazione della matematica, cioè di esplicitazione delle regole di inferenza (ovvero delle regole logiche) con cui gli assiomi matematici vengono manipolati e permettono la produzione di teoremi.

Agli inizi del XX secolo si delineano tre correnti filosofiche all'interno della matematica: il logicismo, che cerca di ridurre la matematica a logica (i cui maggiori esponenti sono i filosofi e matematici Frege, Peano e Russell), il formalismo (il cui maggiore esponente è il matematico tedesco David Hilbert) che tenta di ridurre la matematica ad un puro discorso sintattico (ovvero di manipolazione di assiomi e relative regole di inferenza) e l'intuizionismo (il cui maggiore esponente è il matematico olandese Luitzen E. J. Brouwer) secondo cui l'esistenza di un ente matematico è equivalente alla possibilità della sua costruzione.

L'intuizionismo elabora una logica *ad hoc* chiamata logica intuizionistica. Nell'intuizionismo, una formula è considerata vera nel solo caso in cui se ne possa esibire una *dimostrazione diretta*. Per questo motivo alcuni principi della logica classica, come quello del terzo escluso, che sono dimostrazioni indirette di esistenza, sono rifiutati. L'intuizionismo si rivelò un sostanziale fallimento in quanto la dimostrazione di un teorema matematico usando metodi intuizionistici si rivelava spesso straordinariamente complessa rispetto alle dimostrazioni tradizionali e molti teoremi non potevano proprio essere dimostrati usando metodi intuizionistici.

Pur partendo da punti di vista filosofici diversi, logicismo e formalismo miravano ad una completa e consistente assiomatizzazione di tutta la matematica, dove "consistente" significa che da una teoria matematica non si può derivare alcuna contraddizione. Il secondo teorema di incompletezza di Gödel, il quale stabilisce , il quale stabilisce che ogni sistema di assiomi sufficientemente espressivo non può mai dimostrare la propria consistenza, ha dimostrato rigorosamente l'inattuabilità del programma logicista e formalista. L'esistenza di proposizioni indecidibili e risultati di incompletezza non creavano problemi agli intuizionisti visto che tutte le loro dimostrazioni erano costruttive (cioè dirette). Tuttavia, accettare dimostrazioni esclusivamente costruttive significava rifiutare vasti settori della matematica che dipendono da dimostrazioni puramente esistenziali. Dopo il fallimento di logicismo, formalismo e intuizionismo la ricerca logica ha preso strade diverse.

Nel 1936 il matematico inglese Alan Turing elabora un modello teorico che poi verrà chiamato *macchina di Turing*, una macchina ideale che manipola un insieme di dati secondo regole definite, basate sulla logica formale. Nasce così l'informatica, che rimane a tutt'oggi il vero campo di applicazione tecnologica della logica.

Nell'ambito della ricerca teorica Michele Malatesta si inserisce in maniera originale sviluppando e reinterpretando con le moderne metodologie alcuni temi canonici della logica classica. Ad esempio, in un articolo dimostra rigorosamente che nella logica classica i principi di identità, non contraddizione e terzo escluso sono tre aspetti diversi di un unico principio in quanto hanno un unico significato logico sia se analizzano questi tre principi con il metodo assiomatico sia con i metodi dell'algebra della logica.[11] Un altro interessante articolo è l'interpretazione della

logica classica del primo ordine come estensione infinitaria del quadrato logico di Ockham/De Morgan.[18]

Altrettanto interessante è un altro risultato originale: un'estensione del concetto di deduzione naturale di Gentzen, che viene innanzitutto analizzato nel suo sviluppo storico/critico.[9] Malatesta fa notare che "il sistema di deduzione naturale di Gentzen non è un fiore che germoglia nel deserto. Al contrario: ha una storia. Le radici del sistema di deduzione naturale di Gentzen devono essere esaminate nella logica medievale che utilizza regole di inferenza invece di tautologie, quindi espressioni appartenenti al metalinguaggio anziché a quelle appartenenti all linguaggio oggetto."[9, pag. 2]

Malatesta partendo dalla metalogica medioevale e dalla logica galenica *n*-argomentale ha esteso il concetto di deduzione naturale ottenendo nuovi risultati: un nuovo algoritmo infinitario per la produzione di tautologie (dove per infinitario intendiamo con connettivi *n*-argomentali con *n* potenzialmente infinito) nel linguaggio oggetto e otto nuove regole di inferenza infinitarie nel metalinguaggio.[9, pag. 28-29]

Ricordiamo che la logica formale ha due livelli. Il primo livello è il linguaggio oggetto dove si studiano le tautologie. La tautologia è un enunciato molecolare sempre vero, vero in tutti i mondi possibili, indipendentemente dal senso e dal valore di verità degli enunciati atomici che lo costituiscono. Il secondo livello è il metalinguaggio (chiamato anche metalogica), dove si studiano le regole di inferenza, ovvero le regole che permettono di passare da un numero finito di proposizioni assunte come premesse ad una proposizione che funge da conclusione.

Un articolo che ha suscitato molte polemiche in ambito filosofico è un saggio sull' inconsistenza della metafisica di Spinoza.[12] Il filosofo olandese organizza la sua opera *Ethica more geometrico demonstrata* secondo un volto a garantire la certezza dei risultati. Malatesta analizza dal punto di vista logico-formale l'*Ethica* di Spinoza facendo notare che l'opera del filosofo olandese presenta numerose inconsistenze e che quindi non ha affatto il rigore concettuale che vorrebbe avere.

Un altro risultato originale è un algoritmo per derivare tautologie della logica delle classi e delle relazioni dalla logica degli enunciati.[17] Questo algoritmo è filosoficamente interessante perché dimostra che non è possibile costruire una logica delle classi e delle relazioni indipendentemente dalla logica degli enunciati che invece è autosufficiente.

Per meglio spiegare questo risultato teniamo presente che la logica aristotelica, pur nascendo come logica dei predicati presuppone implicitamente una logica degli enunciati. Ad esempio, l'espressione della logica predicativa "Tutti gli uomini sono mortali" (dove l'aggettivo indefinito "tutti" nella logica moderna viene chiamato quantificatore universale) presuppone implicitamente la riducibilità alla logica enunciativa. Infatti l'espressione "Tutti gli uomini sono mortali" può essere ridotta a una serie di enunciati del tipo "Socrate è mortale *e* Platone è mortale *e* Alcibiade è mortale *e* ecc..." dove la congiunzione *e* nella logica moderna è un connettivo chiamato prodotto logico.

La riducibilità della logica predicativa a quella enunciativa che sembra chiara intuitivamente è stata dimostrata rigorosamente solo nel 1927 dal matematico americano di origine polacca Emil Leon Post, il quale dimostrò anche che il calcolo proposizionale è completo: cioè che tutte le tautologie sono teoremi, dimostrabili dati gli assiomi, le regole di sostituzione ed il *Modus Ponens*.. Quindi il calcolo proposizionale è autosufficiente. Malatesta estende il risultato di Post dimostrando con un algoritmo *ad hoc* che mentre la logica proposizionale è autosufficiente, la logica predicativa non può essere costruita indipendentemente dalla logica proposizionale. Ricordiamo anche che la logica dei predicati del primo ordine è completa (teorema di completezza di Godel) mentre quella del secondo ordine è incompleta (teorema di incompletezza di Godel).

Un altro importante contributo, in questo caso una moderna interpretazione della sillogistica aristotelica applicata all'informatica, è uno studio in collaborazione con Arturo Graziano Grappone.[19] Viene dimostrato che si può costruire un sistema ipericorsivo usando le regole aristoteliche per dedurre sillogismi tra loro con una nuova regola di deduzione che viene proposta *ad hoc*. Un sistema ipericorsivo è una particolare forma di sistema ricorsivo, in altre parole un sistema che richiama se stesso generando una sequenza di chiamate che ha termine al verificarsi di una condizione particolare che viene chiamata condizione di terminazione. I sistemi ipericorsivi e ricorsivi vengono di solito usati in informatica per la dimostrazione automatica di teoremi.

Nell'articolo viene dimostrato che in un sistema ipericorsivo ogni sillogismo deduce tutti i possibili sillogismi. Per questo importante risultato originale l'articolo è stato premiato come "Best Paper Award" al Symposium Hypericursion, Incursion, Fractal Automata and Anticipatory Systems tenutosi a Liège (Belgio) il 12 Agosto 2000. Grappone e Malatesta hanno infatti dimostrato che: 1) la sillogistica aristotelica è perfettamente traducibile in un programma informatico; 2) è possibile ridurre tutti i sillogismi ad un unico sillogismo, analogamente a quanto si fa nella logica degli enunciati, in cui tutti i funtori sono riducibili ad un funtore unico, il funtore di Sheffer (chiamato anche incompatibilità o porta logica NAND è così denominato in onore del logico americano Henry Maurice Sheffer, 1882–1964, che nel 1913 dimostrò che l'algebra di Boole può essere definita a partire da questo operatore e che il calcolo proposizionale può essere formulato usando un singolo connettivo, come appunto quello dell' incompatibilità).

4. Logica e Linguistica

MALATESTA SI È MOLTO INTERESSATO DEL RAPPORTO FRA LOGICA E LINGUISTICA, come testimonia la sua produzione scientifica (20 relazioni presentate a conferenze nazionali ed interna-

zionali, 17 delle quali in lingua inglese, 22 tra articoli e saggi pubblicati su riviste e case editrici nazionali ed internazionali, 11 dei quali in lingua inglese).

È stato affascinato dall'idea di una lingua universale, nel solco degli studi di Leibniz e Peano: il suo approccio è stato però diverso. Anziché costruire una lingua universale artificiale, come tentarono di fare Leibniz e Peano, ha invece tentato di fondare una logica pragmatica transculturale.

Ricordiamo che nella logica formale la sintassi è il rapporto dei segni fra loro, la semantica è il rapporto fra i segni e gli oggetti a cui si riferiscono e la pragmatica il rapporto fra i segni e gli interpreti. Secondo Malatesta "(...) la pragmatica è quella parte della semiotica che studia le relazioni tra il soggetto che emette segni, orali e grafici non importa, e i segni. (...) La logica della pragmatica deve studiare la logica sottesa alle parti del discorso [delle lingue naturali]."[21, pag. 68, adattamento]

A questo proposito Malatesta osserva che "dal punto di vista genetico e storico nascono prima le lingue naturali con le loro regole grammaticali immanenti, poi sorgono le grammatiche come scienze consapevoli delle strutture morfologiche e sintassi nelle quali le lingue si esprimono e soltanto alla fine germoglia, si sviluppa e cresce la logica come scienza di nessi formali inferenziali che, esprimendosi in una determinata lingua, devono rispettarne le regole grammaticali. (…) Dal punto di vista della fondazione le cose stanno diversamente: una lingua non può nascere né operare se non all'interno di uno spazio logico. Un'indagine esauriente su siffatto spazio non può e non deve procedere a casaccio se intende essere rigorosa. Pertanto la logica fondante le diverse grammatiche è possibile soltanto se viene costruita con rigorosi strumenti logico-matematici, e non certo con criteri comparativistici. Il comparativismo può, anzi deve, fornire elementi empirici che confermino oppure falsifi-

cano i procedimenti formali, ma questi devono essere costruiti con un calcolo logico completo in cui trovino giustificazione non solo nelle lingue storiche attuali o note, ma anche lingue mai esistite oppure esistite e mai da noi conosciute."[21, pag. 67, adattamento]

Questo approccio ha permesso di ottenere risultati originali sulla struttura logica delle lingue non indoeuropee, in particolare del cinese,[15] del giapponese[16] e dello swahili.[20]

5. Dialettica e Logica Formale

Dialettica e Logica Formale è il titolo di un saggio pubblicato da Michele Malatesta nel 1982 in cui si dimostra la totale inconsistenza della dialettica hegeliana, sia se analizzata dal punto di vista della logica classica, sia da quello delle logiche non standard.

Nel saggio si analizza innanzitutto il concetto di dialettica nel suo sviluppo storico-critico: "la parola *dialettica* (...) ha assunto nella storia del pensiero i significati più disparati. È stato chiamato dialettico il metodo di Zenone di Elea che è una vera dimostrazione per assurdo, dialettico il metodo platonico delle suddivisioni e riunificazioni. Aristotele chiama dialettico il sillogismo fondato su premesse probabili. (...) Nel Medioevo finisce a volte con l'identificarsi con la logica formale senza residui. (...) La dialettica hegeliana si diversifica dalla dialettica nelle accezioni cui ora abbiamo fatto cenno per due caratteri: 1) la coincidenza della logica con la metafisica; 2) l'affermazione che la contraddizione è l'anima motrice del progresso scientifico e quindi della realtà. (...) La molla della dialettica è la negazione: il passaggio dalla tesi all'antitesi è dovuto appunto alla negazione della tesi, e quello dall'antitesi alla sintesi è dovuto alla negazione dell'antitesi e quindi alla negazione della negazione. Il risultato della doppia negazione non è la tesi iniziale, ma una sintesi superiore, più alta, che diventa, a sua volta, tesi per un ulteriore processo dialettico."[5, pp. 29-32, adattamento]

Secondo il punto di vista hegeliano, quindi, l'unica vera dimensione dell'essere è il divenire, un divenire necessariamente contraddittorio in quanto punto di coincidenza tra il non essere più ed il non essere ancora. La contraddizione è anzi assunta come motore della realtà tramite un processo in cui pensiero e realtà coincidono e la ragione si attua attraverso un percorso circolare che raggiunge il suo termine in quella stessa realtà (il pensiero) da cui inizia, processo in cui si ritrova l'unità e lo sviluppo.

Hegel non si limita a negare il principio di non-contraddizione ma costruisce un sistema assolutamente circolare in cui ogni sintesi (contraddittoria) della triade dialettica è a sua volta tesi di una triade successiva e la fine coincide con l'inizio. Si tratta cioè di un sistema strutturato in infiniti livelli contraddittori ognuno dei quali ingloba la contraddizione del livello precedente ed in cui *l'ultimo*, per così dire, coincide con il *primo*, in un processo infinito che è pura circolarità.

Malatesta descrive il principio di non contraddizione così come formulato originariamente da Aristotele:

> lo stagirita dà varie formulazioni dei principi di non contraddizione e del terzo escluso mentre non formula esplicitamente quello di identità. Per il principio di non contraddizione ci fermiamo solo su due formulazioni: (a) 'è impossibile che una stessa cosa inerisca e non inerisca alla stessa nello stesso tempo e sotto il medesimo aspetto' [*Metaph.* 1005 b, 19-20]; (b) 'è impossibile che la contraddizione si verifichi nello stesso tempo circa la medesima cosa'. [*Metaph.* 1005 b, 19-20]
>
> Questi testi aristotelici non saranno mai abbastanza valorizzati. È possibile essere bambino e non bambino (es. adolescente o adulto o vecchio) ma solo in tempi diversi; è possibile essere ammalati di cuore e non essere ammalati di polmoni nello stesso tempo, ma è impossibile nello stesso tempo essere am-

malati di cuore e non essere ammalati di cuore.

Ci domandiamo ora: come va inteso quel *nello stesso tempo* aristotelico? Rispondiamo che si tratta di verità di ragione, il *nello stesso tempo* ha una validità onnitemporale; se si tratta di una verità di fatto il *nello stesso tempo* si estende alla durata del fatto, venga inteso il tempo come discreto o continuo, come lineare, circolare o in altra maniera. È impossibile essere vivi e non essere vivi nello stesso tempo; è impossibile essere bambini e non essere bambini nello stesso tempo; è impossibile scattare in piedi e non scattare in piedi nello stesso tempo; è impossibile percepire l'attimo fuggente e non percepirlo nello stesso tempo. (…)

Quanto al principio del terzo escluso Aristotele, a nostro modo di vedere, non ne ha mai negato la validità: ciò che egli nega per i futuri contingenti è la necessità di uno dei disgiunti del principio preso separatamente dall'altro, come appare da questo testo inequivocabile: 'È necessario che ogni cosa sia oppure non sia, come anche che sarà oppure non sarà; ma non è davvero necessario dire una delle due cose separata dall'altra. Dico ad esempio che è necessario che domani vi sarà una battaglia navale oppure non vi sarà, ma che non è necessario che domani vi sia una battaglia navale né che è necessario che non vi sia. Ciò che invece necessario è che vi sarà oppure non vi sarà.' [*De Int.* 19A, 28-32]

In poche parole la necessità riguarda la proposizione molecolare che viene asserita non i membri della disgiunzione contenuti in essa.

Anche il principio del terzo escluso, osserviamo noi, ha una validità universale e abbraccia tanto contesti atemporali quando contesti temporalizzati come è chiaro dall'uso del verbo futuro fatto da Aristotele.

Come si spiega allora, si potrebbe obiettare, che esistono ambito delle logiche eterodosse – come la logica intuizionistica, le varie logiche polivalenti, alcune logiche modali – che negano la validità di questo principio? Non vi è che una risposta: queste logiche eterodosse o sono puri calcoli senza interpretazione o negano il terzo escluso non in sede aletica ma in sede epistemica: il rifiuto del terzo escluso riguarda il nostro stato di conoscenza della realtà, non la realtà.[5, pp. 45 - 47, adattamento]

Viene analizzato successivamente il rapporto fra dialettica hegeliana e logica classica.

Nell'assiomatica moderna i (...) principi [di identità, non contraddizione e terzo escluso] sono teoremi, cioè non vengono assunti come leggi logiche primitive ma vengono derivati da altre leggi poste come primitive. Ciò però non vuol dire che essi perdono la loro importanza. Al contrario, ne acquistano quanta forse non ne avevano nella logica formale tradizionale e ciò per vari motivi: (1) perché conservano la loro validità universale di leggi logiche; (2) perché si dimostra in sede metalgebrica che i tre principi costituiscono un unico principio; infine perché (3) – dal momento che la negazione della tautologia è identificata con la contraddizione, cioè una proposizione molecolare sempre falsa, falsa in tutti i mondi possibili – e dal momento che la negazione della contraddizione è identificata con la tautologia, cioè una proposizione molecolare sempre vera – vera in tutti i mondo possibili, in virtù di (2) e (3) si dimostra (4) e cioè che ogni tautologia è equivalente ai tre principi. Il che non soltanto vuol dire che negare uno qualsiasi dei tre principi significa negare gli altri due, ma negare anche uno solo dei tre principi significa negare tutte le tautologie.

> (...) La logica ortodossa ha in sé uno strumento adeguato per produrre il crollo totale della dialettica, dimostrandone la banalità o trivialità.
>
> Questo strumento è costituito dal teorema dello Pseudoscoto, una delle più grandi conquiste logiche di tutti i tempi. Il teorema può essere riassunto in questi termini: se si assume la contraddizione allora si può derivare qualsiasi proposizione.[5, pp. 49 - 51, adattamento]

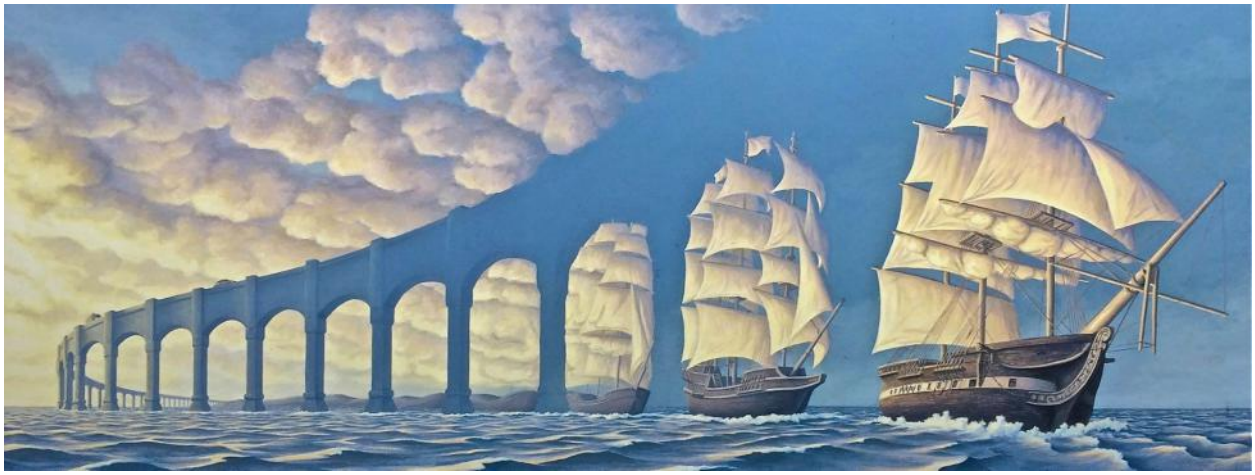
Si fa notare poi che dal teorema dello Pseudoscoto

> si ricava sempre una regola generale la quale asserisce che la presenza di proposizioni contraddittorie in un sistema comporta la sovracompletezza del sistema stesso. Questo vuol dire che se in un sistema compare anche una sola contraddizione, non solo non si distinguono più le tesi appartenenti al sistema e le tesi non appartenenti perché tutte le tesi apparterranno al sistema – e questo comporta il crollo di un sistema in sede sintattica, ma – cosa più grave in sede semantica – si possono dimostrare tesi il cui senso non ha nulla a che fare con il senso delle premesse. In poche parole, se si assume una contraddizione, oppure compare una contraddizione a un certo punto del sistema, non vi è che una sola conseguenza: lo sragionamento radicale.[5, pag. 60, adattamento]

Si passa poi ad analizzare il rapporto fra dialettica hegeliana e logiche non standard.

> Visto il crollo totale della dialettica prodotto dalla logica classica, coloro che sono disposti a fare un discorso di logica formale tale che non trivializzi la dialettica hanno dovuto aggirare l'ostacolo della logica ortodossa ed hanno dovuto trincerarsi in qualcuna delle logiche eterodosse, non in tutte, però, perché vi sono logiche eterodosse come la logica intuizionistica od i sistemi modali di Lewis e Langford che continuano ad accettare la legge dello Pseudoscoto.[5, pag. 61, adattamento]

Ricordiamo che la logica modale nasce in epoca classica con l'analisi delle proposizioni contenenti le espressioni "necessario" e "possibile" fatta da negli *Analitici Primi* e nel *De*



Interpretatione. Dopo di lui in epoca classica si occuparono di questo tipo di enunciati i Megarici e gli Stoici. Tali studi ebbero ampi sviluppi nel nell'ambito della filosofia , ma la logica modale moderna nasce con le assiomatizzazioni datene nel 1932 da C. I. Lewis e C. H. Langford.

Malatesta osserva che "la legge dello Pseudoscoto è una conseguenza dell'implicazione materiale."[5, pag. 97, adattamento] Come abbiamo detto precedentemente, il teorema dello Pseudoscoto nel linguaggio della logica proposizionale si può esprimere con la formula "a e non a implica b" oppure nel linguaggio simbolico con $(a \wedge \neg a) \rightarrow b$ dove il simbolo $\wedge$ indica il prodotto logico, il simbolo $\neg$ indica la negazione ed il simbolo $\rightarrow$ indica appunto l'implicazione materiale. Quindi "per evitare che questa legge potesse essere dimostrata e quindi avesse valore la regola corrispondente, i fautori della contraddizione hanno dovuto adottare nuove implicazioni (...)."[5, pag. 97, adattamento]

Adottando nuovi particolari tipi di implicazioni, differenti dall'implicazione materiale classica, vengono create nuove classi di logiche non standard chiamate "logiche paraconsistenti", sistemi formali in cui possono verificarsi in modo controllato delle eccezioni al principio di non contraddizione, cioè possono presentarsi delle contraddizioni, senza però che con questo sia possibile derivare nel sistema ogni proposizione. Il saggio prosegue ponendo l'accento sul fatto che le logiche paraconsistenti non hanno nulla a che fare con la dialettica hegeliana.

(...) accettiamo l'angolo visuale delle logiche paraconsistenti e cioè che una volta adottata una implicazione diversa da quella materiale, sia possibile studiare le contraddizioni senza che questo generi la sovracompletezza di un sistema. Ci domandiamo: bastano le logiche paraconsistenti a fondare la dialettica?

Checché ne pensino studiosi che antepongono interessi ideologici al rigore scientifico, lo studio non contraddittorio della contraddizione non ha nulla a che fare con la dialettica.

È qui un grandissimo equivoco da dissipare: spesso si confondono le logiche paraconsistenti con la dialettica, ma vi è un abisso. La dialettica assume la contraddizione come legge del sistema, anzi come legge motrice del sistema; le logiche paraconsistenti costituiscono uno studio non contraddittorio della contraddizione.

(...) Newton C.A. Da Costa, fondatore della scuola brasiliana di logica paraconsistente (...) costruisce molti calcoli: – calcoli delle proposizioni, calcoli dei predicati di primo ordine senza identità, calcoli di primo ordine con identità, che parzialmente differiscono da quelli classici.

Infatti nei calcoli di Da Costa il principio di non contraddizione $\neg (A \& \neg A)$ [che si legge: NON (A e non A)] non è uno schema valido, non vale la legge dello Pseudoscoto, è semplice estendere il calcolo delle proposizioni ai

calcoli dei predicati (con o senza eguaglianza) del primo ordine. Si tratta di logica dialettica? Niente affatto.

Infatti i calcoli delle proposizioni da cui dipendono gli altri devono contenere la maggior parte degli schemi e delle regole del calcolo proposizionale classico che non interferiscono con le condizioni precedenti. Cioè senza gli schemi e le regole dalla logica della non contraddizione i sistemi di Da Costa e della sua scuola non possono fare un passo. [5, pp. 99 - 101, adattamento]

Malatesta fa infine notare che

la logica ortodossa (la logica classica), dimostrando il crollo di ogni teoria in cui compaia una contraddizione, prova a fortiori l'inconsistenza della dialettica. Ma non è che le cose vadano poi meglio con le logiche eterodosse checché se ne pensi. Una volta eliminata la legge dello Pseudoscoto nelle sue varie formulazioni – e quindi le regole di deduzione che a quelle corrispondono – è proprio vero che la dialettica ha il diritto di cittadinanza nella cittadella della scienza rigorosa?

La dialettica potrebbe avere tale diritto se e solo fosse in grado di superare la contraddizione, pur conservandola nello stesso tempo, *a partire* dalla contraddizione ed *in virtù* della stessa contraddizione. Ma non è questo il caso che si dà in tutte le logiche [non standard] che pretendono d'importare la contraddizione nell'ambito della logica formale.

Queste logiche che prendono il nome di logiche paraconsistenti, non scotiane o minimali, rifiutano sì la legge dello Pseudoscoto, ma non possono non accettare altre leggi della logica classica, come le leggi della semplificazione, quelle dell'addizione e numerosissime altre che sono leggi della non contraddizione.

Inoltre le logiche paraconsistenti senza la non contraddizione non possono fare un passo dal momento che anche le regole di inferenza da esse adottate si giustificano sulla base di tautologie della logica classica.

I rapporti fra la logica paraconsistente e la logica classica sono i seguenti: o (α) la logica paraconsistente è una sottoclasse propria della logica classica, o (β) vi è una intersezione tra la logica paraconsistente e la logica classica. Ora nell'uno e nell'altro caso esiste una sottoclasse della logica paraconsistente, costituita da proposizioni non contraddittorie della logica classica (...).[5, pp. 116-117, adattamento]

Il punto forse più interessante di questo saggio è la dimostrazione rigorosa che la dialettica hegeliana non è suscettibile di formalizzazione, neanche in senso paraconsistente. Questo perché la logica paraconsistente è *una teoria non contraddittoria della contraddizione*, in altre aprole, se ci mettiamo dal punto di vista della logica classica, un'analisi vera del falso. Il principio di non contraddizione continua a valere a livello metalinguistico.

Ciò vuol dire che anche una formalizzazione in senso paraconsistente della dialettica hegeliana non la salverebbe da una totale banalizzazione e sovracompletezza, in altre parole dalla possibilità di dimostrare tesi il cui senso non ha nulla a che fare con il senso delle premesse.

Conclusione

MICHELE MALATESTA, oltre ad essere uno studioso di alto livello, apprezzato all'estero più ancora che in Italia, era anche una persona di grande umanità, pieno di entusiasmo e passione per il suo lavoro. Sempre disponibile con allievi e colleghi, concepiva l'insegnamento come servizio e la ricerca come il vero motore dell'insegnamento. Era anche una persona non priva di senso dell'umorismo.

Per spiegare ai suoi alunni le conseguenze della violazione del principio di non contraddizione all'interno di un ragionamento, soleva dire che se violiamo questo principio, allora possiamo dimostrare che gli asini volano. In un'epoca come quella odierna in cui il populismo imperante ha sempre più successo violando sfacciatamente il principio di non contraddizione con ragionamenti tanto rozzi quanto assurdi e in cui su Internet impazzano altrettanto assurde teorie com-plottistiche e *fake news*, possiamo ben dire di essere pieni di asini volanti. Chissà, forse l'uso del pensiero argomentativo, del pensiero razionale, in una parola, l'uso della logica, potrebbe aiutarci ad eliminarne qualcuno.

BIBLIOGRAFIA

1. ARISTOTELE, *Organon: Categorie, Dell'espressione, Primi Analitici, Secondi Analitici*, traduzioni di Marcello Gigante e Giorgio Colli, Bari, Editori Laterza, 1988.
2. BOCHENSKI, Joseph M., *La Logica Formale. Vol. I – Dai Presocratici a Leibniz*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1972.
3. DE MORGAN, Augustus, *Formal Logic or The Calculus of Inference Necessary and Probable*, London, Taylor and Walton, 1847, consultabile on line sul sito https://archive.org/details/formallogicorthe00demouoft/page/n6.
4. MALATESTA, Michele, "La Logica delle Relazioni nella *Summa Theologiae* di Tommaso d'Aquino", in *Rassegna di Scienze Filosofiche*, Napoli, Editrice Astrea, 1973, Vol. XXVI, pp. 65-83.
5. MALATESTA, Michele, *Dialettica e Logica Formale*, Napoli, Liguori editore, 1982.
6. MALATESTA, Michele: "Galen, Gellius and the Foundation of the Calculus of Probability", relazione tenuta al Congresso Internazionale System Research Informatics and Cybernetics, Baden-Baden, 1-5 Agosto 1984, in *Atti del Congresso*.
7. MALATESTA, Michele, *La Logica Primaria – Strumenti per un Dialogo tra le due Culture*, Napoli-Roma, LER, 1988.
8. MALATESTA, Michele, "Classical Fundamentals and a Modern Foundation of Probability Calculus", in *METALOGICON – Rivista Internazionale di Logica Pura ed Applicata, di Linguistica e di Filosofia*, Roma, Nova Millennium Romae, Anno II, n° 1, Gennaio-Giugno 1989, pp. 94-132.
9. MALATESTA, Michele, "An Extension of Gentzen's Natural Deduction", in *METALOGICON – Rivista Internazionale di Logica Pura ed Applicata, di Linguistica e di Filosofia*, Roma, Nova Millennium Romae, Anno II, n° 2 , Luglio-Dicembre 1989, pp. 1–32.
10. MALATESTA, Michele, "On the Unique Formulation of the Principles of Identity, Non-Contradiction and Excluded Middle – First Part", in *METALOGICON – Rivista Internazionale di Logica Pura ed Applicata, di Linguistica e di Filosofia*, Roma, Nova Millennium Romae, Anno III, n° 2, Luglio-Dicembre 1990, pp. 65-84.
11. MALATESTA, Michele, "On the Unique Formulation of the Principles of Identity, Non-Contradiction and Excluded Middle – Second Part - Boole's Algebra and Sheffer's Algebra", in *METALOGICON – Rivista In-ternazionale di Logica Pura ed Applicata, di Lin-guistica e di Filosofia*, Roma, Nova Millennium Romae, Anno IV, n° 1, Gennaio-Giugno 1991, pp. 1–33.
12. MALATESTA, Michele, "On the Inconsistency of Spinoza's Metaphysics", in *METALOGICON – Rivista Internazionale di Logica Pura ed Applicata, di Linguistica e di Filosofia*, Roma, Nova Millennium Romae, Anno VI, n° 1, Gennaio-Giugno 1993, pp. 15-121.
13. MALATESTA, Michele, "On Reductio ad unum of Disjunctive Syllogism and Modus Ponendo Ponens, Tollendo Tollens, Ponendo Tollens Primus", in *METALOGICON – Rivista Internazionale di Logica Pura ed Applicata, di Linguistica e di Filosofia*, Roma, Nova Millennium Romae, Anno VII, n° 2, Luglio-Dicembre 1994, pp. 105–114.
14. MALATESTA, Michele, "Leibniz and Peano: Linguistic Prospects and their Utilization

in Mechanic Intertranslation of Natural Languages", *METALOGICON – Rivista Internazionale di Logica Pura ed Applicata, di Linguistica e di Filosofia*, Roma, Nova Millennium Romae, Anno IX, n° 2, Luglio-Dicembre 1996, pp. 93–104.

15. MALATESTA, Michele, "Classical Logic as a Formal Transcultural System. The Case of Tonal Languages: Chinese", Lecture delivered at 11th International Conference on Systems Research Informatics and Cybernetics", Baden-Baden, August 2nd-7th, 1999, in *Advances in Systems Research and Cybernetics*, Vol. III, ed. by G. E. Lasker, Windsor (Canada), IIAS, 1999, pp. 81-85.

16. MALATESTA, Michele: "Classical Logic as a Formal Transcultural System. The Case of Agglutinant Languages: Japanese", lecture delivered at the 12th International Conference on Systems Research Informatics and Cybernetics", Baden-Baden, July 31st August 5th, 2000, in *Advances in Systems Research and Cybernetics*, Vol. IV, ed. by G. E. Lasker, Windsor (Canada), IIAS, 2000, pp. 31-36.

17. MALATESTA, Michele, "An Algorithm for Deriving Tautologies of Logic of Classes and Relations from Those of Sentential Calculus", in *METALOGICON – Rivista Internazionale di Logica Pura ed Applicata, di Linguistica e di Filosofia*, Roma, Nova Millennium Romae, Anno XIII, n° 2, Luglio-Dicembre 2000, pp. 89-123.

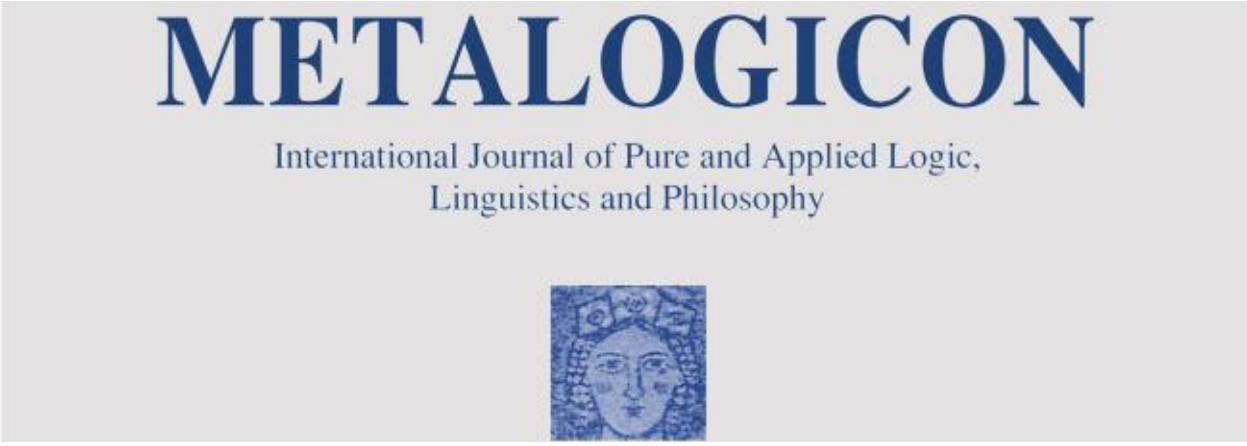
18. MALATESTA, Michele, "Classical Logic of First Order as Infinitary Extension of Logical Square", lecture delivered at the 13th International Conference on Systems Research Informatics and Cybernetics, Baden-Baden, July 30th–August 4th, 2001, in *Advances in Computer Cybernetics*, Vol. X, ed. by G. E. Lasker, Windsor (Canada), IIAS, 2001, pp. 24-31.

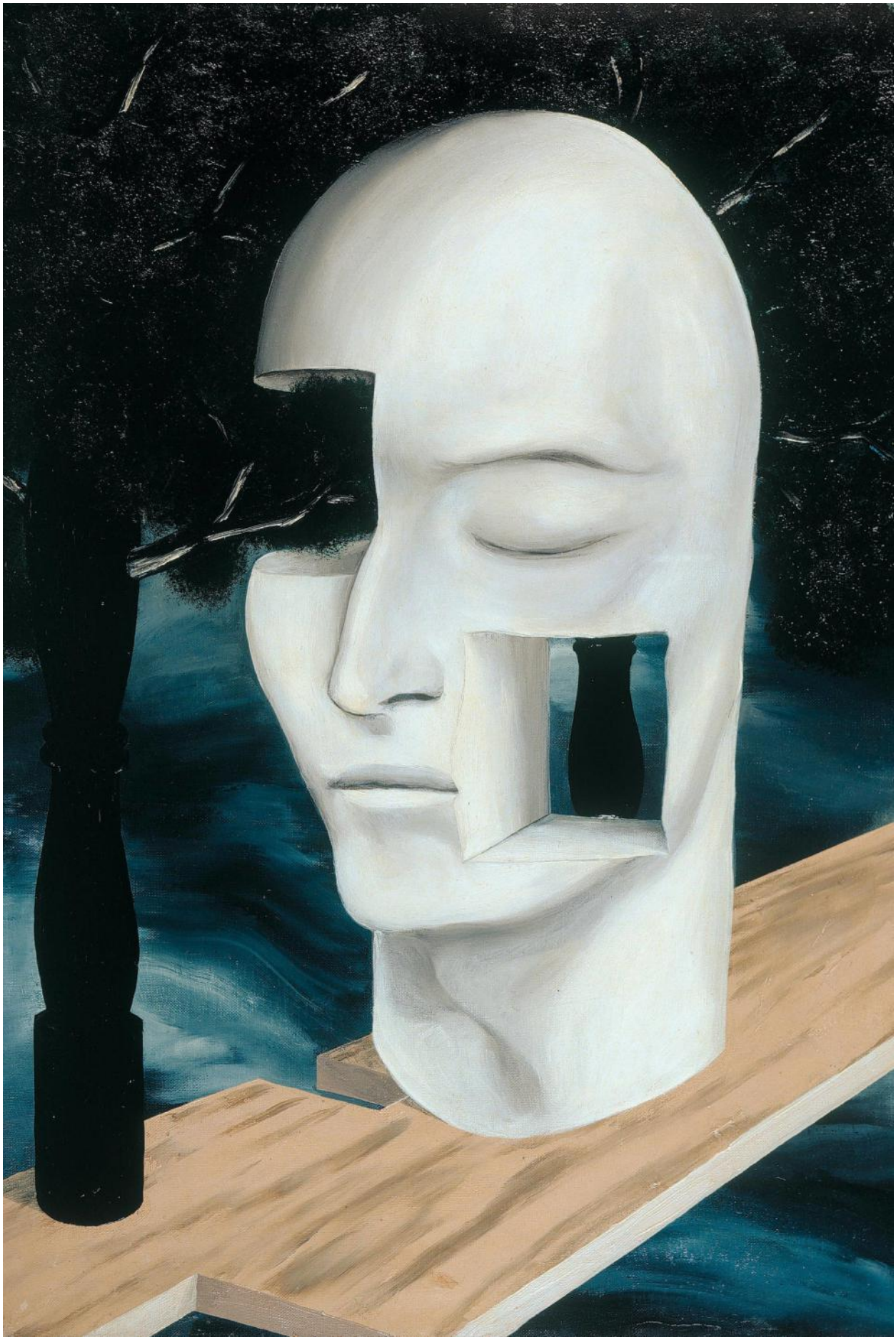
19. MALATESTA, Michele, "A Syllogistic System Generated by the Aristotelian Approach and the Modern Approach as an Hypericursive System", (in collaboration with A. G. Grappone), in Computer Anticipatory Systems – Casys 2000 – Fourth International Conference, Liège, Belgium, 7th -12th August, ed. D. M. Dubois, *Atti*, American Institute of Physics, Melville/New York, 2001, pp. 377-389.

20. MALATESTA, Michele, "Classical Logic as a Formal Transcultural System. The Case of Bantu Languages: Swahili", 14th International Conference on Systems Research Informatics and Cybernetics, Baden-Baden (Germany) July 29th-August 3rd, 2002, in *Acta Systemica*, Vol. II, Num. 2, ed. by G. E. Lasker, Windsor (Canada), IIAS, 2002, pp. 31-36, reprinted in *METALOGICON – Rivista Internazionale di Logica Pura ed Applicata, di Linguistica e di Filosofia*, Roma, Nova Millennium Romae, Anno XV, n° 2, Luglio-Dicembre 2002, pp. 107-118.

21. MALATESTA, Michele, *Fondazione della Logica Pragmatica Transculturale*, Roma, Nova Millennium Romae, 2006.

22. MALATESTA, Michele, "Gellio e la Logica Proposizionale nel Quadro della Filosofia Stoica e alla Luce della Moderna Logica Simbolica", Roma, Nova Millennium Romae, 2018.





Enrico Voccia

A CACCIA DI (IG)NOBILI SEGNI

Falsità e Linguaggio

La Menzogna, come esempio paradigmatico del falso, è un segno: non è la coltellata a tradimento, ma le frasi e gli atteggiamenti amichevoli che possono averla preceduta. Nella fattispecie, è un significante od una serie di significanti volti a far credere nell'esistenza di un significato, l'idea di uno stato di cose del mondo, fattualmente inesistente – talvolta a fin di bene, assai più spesso come attacco alle capacità cognitive altrui allo scopo di ottenere un vantaggio che, spesso, coincide o comunque implica uno svantaggio della vittima della menzogna. Di conseguenza, dove non c'è una qualche forma di linguaggio non può esservi menzogna, più generalmente falsità o simili.

Partiamo allora dal Linguaggio. In generale, abbiamo a che fare con un linguaggio ogni qual volta utilizziamo un oggetto percepibile per indicarne un altro di qualsivoglia genere. Solitamente utilizziamo suoni, gesti del corpo o segni grafici come significanti in quanto per noi *homo sapiens sapiens* sono maggiormente comodi da utilizzare; in linea di principio, però, qualunque genere di oggetto percepibile sensorialmente potrebbe svolgere la stessa funzione ed anzi, quando suoni, gesti del corpo e segni grafici sono inutilizzabili, lo si utilizza. Famosi, in merito, i codici linguistici dei carcerati che non devono far capire ai secondini il fatto stesso che stanno parlando.

Poiché la menzogna è concettualmente legata alla verità, la sua definizione più antica la troviamo già in Parmenide nel Frammento 2 DK: "(…) le sole vie d'indagine pensabili. Da una parte quella che, in qualche modo, c'è e che, peraltro, non è non essere, ed è la via del convincimento (consegue, infatti, la Palese Realtà), dall'altra quella che, così come non c'è, così è altrettanto necessario che non sia: ti avverto che tale sentiero sarebbe del tutto impercorribile; né, infatti, potresti conoscere qualcosa che non c'è (ciò, invero, non è realizzabile), né potresti indicare qualcosa che non c'è." [1, P. 26] In maniera meno poetica la si può trovare in Platone, per il quale vero è il discorso "che dice gli enti come sono", falso "quello che dice come non sono" (*Cratilo*, 385 b). Tale concetto di verità sarà poi storicamente codificato da Aristotele nella celebre definizione della *Metafisica* (VI, 4, 1027b 20): "Il vero è l'affermazione di ciò che è realmente congiunto e la negazione di ciò che è realmente diviso; il falso è, invece, la contraddizione di questa affermazione e di questa negazione."

La definizione parmenidea, però, nonostante l'antichità è forse la più precisa e paradossalmente "moderna", in quanto in qualche modo fa riferimento all'"indicare" qualcosa come aspetto fondamentale sia del vero sia del falso: quel *signum facere* da cui derivano "significante" e "significato" e che è a fondamento anche del senso di un altro termine chiave del linguaggio – il "denotato". Per esemplificare rapidamente, "Word Processor" è il segno grafico che fa da *Significante*, fa cioè da segno in direzione dell'idea, che abbiamo nella mente, di questo specifico software che ci aiuta nella scrittura di testi. Quest'idea è quella che è stata fatta segno dal significante ed è perciò il *Significato*, l'oggetto mentale indicato, il quale a sua volta quando evocato connota vari oggetti del mondo, tra cui lo specifico word processor che sto usando adesso, su questa macchina, ecc. – il *Denotato*. Dai

rapporti tra questi tre tipi di enti, che fanno l'essenza di un linguaggio in generale, derivano tre tipi specifici di linguaggio e modi di mentire.

Differenti Tipi di Linguaggio

LINGUAGGIO OSTENSIVO. Innanzitutto esiste un linguaggio estremamente elementare, in cui si utilizza un determinato denotato come significante per evocare un determinato significato, eventualmente per connetterlo ad un altro significante, anch'esso non ancora conosciuto: in questo caso lo scopo è quello di impadronirsi di un linguaggio anche se, come vedremo, il linguaggio ostensivo resta fondamentale anche in presenza della conoscenza di un linguaggio, proprio in riferimento alla questione della menzogna.

Per esemplificare il primo uso del linguaggio ostensivo, farò riferimento ad un ricordo della mia infanzia, uno dei primissimi che conservo. Siamo ad Agerola, un paese di collina sulla costiera amalfitana, sono con mia madre ed altre persone su delle balze agricole artificiali dedicate alla coltivazione della vite ed io mi sto avvicinando al bordo di una di esse. Sento mia madre dirmi "non ti avvicinare al *burrone*" e ricordo di essermi guardato attorno, cercando un *enorme pezzo di burro* caduto a terra e scioltosi al sole su cui rischio di scivolare. Mia madre comprende evidentemente che io non capisco la parola, si alza, mi prende per mano e mi indica il dislivello dicendo "questo è un *burrone*, fai attenzione che puoi caderci dentro e farti male".

LINGUAGGIO ANALOGICO. Se, invece, il significante usato somiglia, è *analogo*, ad un qualche denotato di un certo significato abbiamo a che fare con un linguaggio, appunto, analogico. Ne facciamo uso spessissimo: accanto al linguaggio ostensivo quando dobbiamo comunicare con un essere sufficientemente intelligente (uomini ed animali superiori) con cui non abbiamo in comune la conoscenza di un linguaggio nel senso forte della parola; anche però, ed in maniera non secondaria, come accompagnamento contestuale del linguaggio in senso stretto. Si pensi, per esemplificare quest'ultimo caso, ai toni di voce che accompagnano le nostre parole: un termine di per sé avente un determinato significato, ad esempio un insulto, in presenza di un adeguato tono di voce può diventare un complimento (e viceversa). Esistono anche parole a cavallo tra il linguaggio in senso forte e quello analogico: sono le cosiddette parole "onomatopeiche" che, proprio in virtù del fatto di somigliare in qualche modo ad un loro generico denotato, probabilmente sono le parole

più antiche di un determinato linguaggio, derivando dal livello analogico del linguaggio che ha preceduto storicamente il linguaggio in senso stretto di cui ora sono parte.

LINGUAGGIO DIGITALE O LINGUAGGIO *TOUT CORT*. Siamo così giunti al più potente dei linguaggi, quello che consideriamo il linguaggio per antonomasia: qui significanti, significati e denotati sono legati da rapporti arbitrari e, in più, abbiamo di necessità anche una *sintassi*, in altre parole un insieme di regole che determinano l'uso e la connessione delle parole nonché il significato stesso degli enunciati linguistici ed anche, talvolta, dei singoli termini. È questo il senso dell'aggettivo "digitale" con cui talvolta viene indicato: il dito (*digitus*, da cui *digit*, cifra) può indicare qualunque cosa senza assomigliare a nulla in particolare (salvo il caso, unico, che indichi se stesso) e lo stesso vale per la cifra ("due" non somiglia a nessun insieme duale).

Il linguaggio in questione presenta alcuni svantaggi rispetto a quelli precedenti: da un lato non è unico ed universale, dall'altro è estremamente difficile da imparare. Avendo tutti noi pressoché dimenticato l'enorme fatica con la quale abbiamo acquisito il nostro linguaggio materno, ce ne accorgiamo solo quando vediamo gli infanti della nostra specie alle prese con l'apprendimento dello stesso: solo per le primissime parole occorre circa un anno di acquisizione del linguaggio, per acquisire le parole del vocabolario minimale ed una sintassi altrettanto elementare molti altri anni di esercizio continuo. In un certo senso quest'acquisizione dura tutta la vita: imparare nuove cose, infatti, alla fin fine non è altro che imparare nuovi livelli del linguaggio, della connessione tra significanti, significati e denotati e, talvolta, anche un livello più sofisticato di sintassi.

In compenso, la potenza del linguaggio in senso stretto è pressoché infinita: mentre con il linguaggio ostensivo ho bisogno di qualcosa a portata di mano da mostrare e con il linguaggio analogico devo poter trovare un significante sufficientemente somigliante ad un denotato, insomma ho a che fare con limiti notevoli che rinchiudono le capacità espressive in un recinto molto ristretto, con il linguaggio in senso stretto non ho davvero alcun limite alla significanza (cosa che penso in forte discordanza con Wittgenstein ma questo esula dal tema di questo saggio) o, quanto meno, i confini del linguaggio arrivano molto lontano. Ovviamente, l'enorme potenza del linguaggio in senso forte implica anche l'enorme potenza del livello della menzogna o di altri generi di falsità che in esso si possono costituire. Torniamo così al tema principale.

Differenti Tipi di Menzogna

LA MENZOGNA OSTENSIVA. La menzogna basata sul linguaggio ostensivo non è del tutto impossibile ma, di sicuro, ha un campo di applicazione molto ristretto e necessita comunque dell'intervento di altri tipi di linguaggio: più diffusa e facilmente praticabile è la menzogna basata sulla *mancanza* del linguaggio ostensivo ma questo lo vedremo più avanti, alla fine di questo saggio. Si può comunque mentire con il linguaggio ostensivo solo mostrando un oggetto molto simile ad un altro ma con caratteristiche del tutto diverse. Ad esempio, un esperto di funghi potrebbe mettere in un piatto due tipi di funghi molto somiglianti, uno però commestibile e l'altro velenoso, addentare quello commestibile ed invitare l'altro a fare lo stesso con quello velenoso.

LA MENZOGNA ANALOGICA. Come abbiamo visto nell'esempio precedente, innanzitutto il linguaggio analogico ha un ruolo nei rari casi di una menzogna su base ostensiva; in generale, comunque, ingannare con il linguaggio analogico necessita dell'intervento di una (finta) ostensività. In un certo senso, dunque, le due forme di menzogna sono sostanzialmente uguali: distinguere l'una dall'altra è spesso solo una questione di accento sull'uno o sull'altro aspetto della comunicazione linguistica menzognera.

Una tipica menzogna analogica, che conoscono molto bene praticanti ed appassionati sportivi, è la cosiddetta "finta". Nella sua forma tipica, la "finta" consiste nell'iniziare un movimento che corrisponde ad una specifica azione sportiva ma che, in realtà, è solo l'avvio di un altro movimento del tutto diverso: esemplificando dagli sport da combattimento, lo scopo è quello di far credere all' avversario che stia arrivando un determinato tipo di attacco e predisporlo alla difesa corrispondente che, però, è inefficace rispetto all'attacco autentico che, se l'inganno ha avuto successo, arriva indisturbato.

La Menzogna Digitale. Il mondo della menzogna, però, come abbiamo già accennato, si annida soprattutto nel linguaggio in senso stretto. Se i primi due tipi di linguaggio che abbiamo esaminato, oltre alla loro scarsa potenza espressiva, non sono affatto esclusivi dell'*homo sapiens sapiens*, il linguaggio in senso forte praticamente sì – e questo implica una diversità radicale tra le società umane e quelle degli altri animali. Le società umane sono fondate sul linguaggio: anche i modi di produzione materiale dell'esistenza di marxiana memoria non potrebbero esistere senza di esso e su di esso sono anch'essi fondati.

Mentre scrivo queste parole so che dovrò a breve interrompere la scrittura di questo saggio e riprenderlo domani dopo le ore 15 all'incirca. So che è tardi – le 23.32 – perché leggo questo dato sullo schermo del computer e so anche che domani alle 10.00 di mattina dovrò recarmi in un aula e fare una lezione sulla logica degli enunciati; la stessa cosa la sanno i miei allievi, il custode dell'edificio, i bidelli, il collega che lascerà l'aula prima che io arrivi, ecc. So anche che alla *bouvette* troverò qualcuno che conosco da tempo pronto a farmi quella colazione che non ho mai il tempo di farmi a casa, il quale a sua volta sa che quei pezzi di metallo o di carta che gli consegno in cambio hanno un certo valore di scambio, ecc.

Tutto questo e soprattutto l'enormità del resto delle interazioni umane sono possibili perché noi *homo sapiens sapiens* abbiamo inventato questa peculiare tecnica che è il linguaggio in senso forte. Solo per dirne una, gli esseri viventi più simili a noi per capacità cognitive – gli scimpanzé bonobo – non sarebbero capaci non dico di di avviarla ma nemmeno di abbozzare alla lontana una simile sequenza di interazioni. Perché, appunto, *non parlano*.

Siamo partiti dicendo che la menzogna è un attacco alle capacità cognitive altrui e, in effetti, nelle società umane fondate sul linguaggio la menzogna è uno degli strumenti principali dello scontro sociale: proprio perché basate su un numero enorme di interazioni linguistiche, le relazioni umane sono particolarmente soggette all'uso della menzogna, una menzogna strutturale volta al dominio dell'uomo sull'uomo, delle classi dominanti su quelle dominate. Non sto dicendo che la forza non conti, ma le classi dominanti non possono basarsi all'infinito su di essa e, soprattutto, non possono farlo in continuazione pena l'interrompersi della vita sociale.

La menzogna, invece, nelle forme che vedremo, può essere un attacco che depotenzia molto efficacemente le capacità di reazione delle classi subalterne. Quando si ricorda la celebre frase weberiana per cui "per Stato si deve intendere un'impresa istituzionale di carattere politico nella quale – e nella misura in cui – l'apparato amministrativo avanza con successo una pretesa di monopolio della coercizione fisica legittima, in vista dell'attuazione degli ordinamenti"[2, vol. I, p. 53] si dimentica quasi sempre che tra le prime definizioni di Stato, inteso come potere politico di dominio su di una società, noi non troviamo il monopolio della forza, bensì il *monopolio della menzogna.* Non altro è, in effetti, la sostanza del discorso platonico sulla "nobile menzogna":[Platone, *Repubblica*, III, 414 D] i governanti, in quanto espressione dell'interesse generale, si riservano il diritto esclusivo di mentire, mentre i governati sono tenuti a dire sempre la verità al potere.

Da questo punto di vista, si potrebbe tracciare una linea evolutiva dell'uso della men-

zogna come strumento di dominio politico dagli antichi stati egizi e dell'area mesopotamica fino ad oggi, una linea che vede, in maniera non lineare certamente, il dominio partire da menzogne plateali e che oggi farebbero ridere i polli fino alla situazione odierna. Ridere in senso letterale: un classico della comicità come *Totò contro Maciste* è completamente basato sulla ridicolizzazione delle menzogne politiche che i governanti dell'antico Egitto riservavano ai loro subordinati (tipo essere divinità e non semplici mortali).

Menzogne di cui si ride. Oggi. Un tempo, però, di esse non si rideva affatto, come non si rideva del "sangue blu", del potere taumaturgico di certe case reali o del mandato divino: erano menzogne che colpivano nel segno e raggiungevano lo scopo della subordinazione politica delle classi subalterne. Il fatto che oggi si rida di esse è il risultato di secoli di scontri di classe, in cui le classi subordinate hanno gradualmente reagito e smesso di dare credito alle panzane più plateali, costringendo le classi dominati ad affinare le armi.

Le Fallacie Logiche

COSA SIA UN ERRORE È INTUITIVO: abbiamo a che fare con un errore tutte le volte che il nostro linguaggio indica come esistente uno stato del mondo che, invece, non esiste – in termini sintetici, quando la nostra affermazione è falsa. Ad esempio, che le dinastie regnanti di un tempo fossero divinità è un errore fattuale, alla lunga facilmente riconoscibile – per esempio in base al fatto che questi signori erano soggetti alle stesse malattie e ferite dei normali esseri umani.

Esistono però degli errori particolari, che oggi denominiamo "fallacie". Abbiamo a che fare con una fallacia tutte le volte che un'affermazione falsa, in un modo o nell'altro, in maniera intenzionale o meno da parte di chi la pronuncia, "si traveste da verità". In un certo senso, una fallacia è un errore che

"gioca sporco", tende cioè a nascondersi come tale. Queste pertanto, a differenza delle panzane plateali, sono più subdole ed alla lunga hanno sostituito in buona parte quest'ultime: se le *fake news* non sono scomparse, tendono però ad essere meno efficaci in quanto tali e, spesso, quelle di "successo" sono tali perché accompagnate da fallacie logiche che le fanno apparire come in un qualche modo fondate. Sono state tentate molte forme di classificazione delle fallacie: qui ne presentiamo una che in parte risale allo stesso Aristotele, il fondatore della logica formale.

Fallacie d'Espressione: fondano la loro conclusione scorretta su di un utilizzo ambiguo dei termini, delle frasi, dei periodi del linguaggio.

Ad esempio abbiamo l'Ambiguità Semantica o di Equivocazione: in questo genere di fallacia, si giunge ad una conclusione scorretta giocando sul significato non univoco di determinati termini, utilizzandolo prima con un determinato significato per poi passare ad un altro. C'è poi l'Ambiguità Sintattica o

Anfibolia: qui l'ambiguità non è legata al significato multiplo di uno o più termini, ma all'ambigua costruzione sintattica della frase. Molto usata è la Vaghezza: parecchi termini sono imprecisi nella definizione della loro estensione: dopo quanti capelli persi una persona diventa "calva"? Si può allora giocare scorrettamente su questa imprecisione semantica, passando ad esempio da una minima differenza ad un'altra, da questa ad un'altra ancora, ecc. fino a giungere ad identificare il vago ente di partenza con un altro, magari diversissimo. Per la Fallacia di Accento: avete presente certi contratti con dei termini scritti in grande evidenza ed altri scritti in caratteri minuscoli? Servono proprio a portarci verso una conclusione errata…

Fallacie d'Irrilevanza: fondano la loro conclusione scorretta su di un appello alle emozioni, ai pregiudizi, ecc. e non su argomenti razionalmente rilevanti.

Ad esempio abbiamo la Fallacia di Autorità: essa si fonda sul timore reverenziale nei confronti di un'autorità, la cui competenza in merito ad una determinata affermazione ci sembra indiscutibile e senza bisogno di ulteriori controlli – in realtà però anche l'esperto può sbagliarsi. Anche l'Appello alla Maggioranza può essere in certi casi una fallacia: questo tipo di fallacia fa capo all'idea che l'opinione della maggioranza sia sempre vera. Ovviamente lo è in campo etico se ci si pone domande tipo "qual è il comune senso del pudore", ma non se ci si pone domande sull'oggettività delle cose, tipo "qual è il più grande pianeta del sistema solare". L'Appello alla Paura, poi, utilizza il timore sulle conseguenze di un affermazione per portarla a ritenerla falsa. Diffusissimo è poi l'*Ad Hominem*: questo tipo di fallacia utilizza l'antipatia che, per un qualunque motivo, si può provare verso una persona per ritenere false la sue affermazioni (un po' l'inverso del Principio di Autorità). Relativamente simile è l'*Ad Hominem Tu Quoque*: qui si utilizza l'incoerenza pragmatica di chi porta avanti una determinata tesi per tentare di dimostrarne la falsità.

Fallacie di Scorrettezza Logica: fondano la loro conclusione scorretta su di un utilizzo errato delle inferenze logiche.

Partiamo con la Petizione di Principio: qui si inserisce surrettiziamente la conclusione cui si vuole giungere nelle premesse dell'argomentazione. C'è poi la Conclusione non Pertinente: questo tipo di fallacia è un'argomentazione valida fino al punto che precede la conclusione – questa, infatti, non ha alcun rapporto con le premesse e non deriva in alcun modo da esse da cui dovrebbero scaturirne altre e diverse. Diffusissimo è l'Uomo di Paglia: questa fallacia si presenta quando si deformano le opinioni che si attaccano – ovviamente, le critiche che vengono fatte a questa deformazione non sono valide, perché rivolte, in realtà, ad altre affermazioni e non a quelle originarie. Altrettanto diffuso è l'Appello all'Ignoranza: questo tipo di fallacia si presenta quando si afferma che una cosa è vera perché non ne è stata dimostrata la falsità o viceversa – in realtà, però, come suol dirsi, l'assenza di una prova (in positivo o in ne-

gativo) non è la prova di un'assenza... Ben presente è anche il Falso Dilemma: ci abbiamo a che fare quando quando si afferma che esistono, relativamente ad una determinata questione, solo due possibilità, mentre in realtà ne esistono altre.

Fallacie di Scorrettezza Formale: fondano la loro conclusione scorretta su inferenze errate che somigliano a quelle corrette.

Ad esempio, abbiamo la fallacia detta Affermazione del Conseguente: questa si presenta quando si effettua un'argomentazione (p implica q; q; dunque p) che somiglia al *Modus Ponens* (p implica q; p; dunque q) ma, a differenza di quest'ultimo, non è valido – infatti, data la verità di un'implicazione, la verità dell'antecedente (p) implica la verità del conseguente (q) perché l'unico caso che non può avvenire in un'implicazione vera è quello in cui l'antecedente è vero ed il conseguente è falso, mentre può ben darsi il caso per cui l'antecedente è falso ed il conseguente è vero. Un'"aria di famiglia" collega la fallacia di prima con quella detta Negazione dell'Antecedente: l'abbiamo quando si effettua un'argomentazione (p implica q; non p; dunque non q) che somiglia al *Modus Tollens* (p implica q; non q; dunque non p) ma, a differenza di questi, non è valido – infatti, data la verità di un'implicazione, la falsità del conseguente (q) implica la falsità dell'antecedente (p) perché l'unico caso che non può avvenire in una implicazione vera è che l'antecedente sia vero ed il conseguente sia falso, mentre può ben darsi il caso per cui l'antecedente è falso ed il conseguente è vero.

FIN QUI LA CLASSIFICAZIONE ARISTOTELICA, legata all'aspetto deduttivo dei ragionamenti. Le fallacie logiche, però, non sono limitate a questo genere di ragionamenti, ma anche a quelli induttivi dove sono altrettanto diffuse. Di nuovo sono possibili varie classificazioni; noi proponiamo qui la seguente:

Generalizzazione Indebita: quando si opera una generalizzazione partendo da una serie di casi che, per vari motivi, non sono in grado di supportarla.

Abbiamo ad esempio la Casistica Insufficiente: questo tipo di fallacia si presenta quando si cerca di operare una generalizzazione partendo da un numero di casi eccessivamente ridotto rispetto alla totalità di cui si intende parlare. C'è poi il Campione Viziato: avviene quando si cerca di operare una generalizzazione partendo da un numero di casi, rispetto alla totalità di cui si intende parlare, scelto con un criterio selettivo specifico e particolare. Da non sottovalutare è poi la fallacia del Caso Eccezionale: l'abbiamo quando si cerca di operare una generalizzazione partendo da un numero di casi, rispetto alla totalità di cui si intende parlare, che esprimono una particolare condizione non generalizzabile.

Causa Errata: quando, per vari motivi, si assume come causa di un fenomeno qualcosa che in realtà non lo è.

Diffusissima è la Fallacia del *Post Hoc Ergo Propter Hoc*: avviene quando si crede che un evento sia la causa di un altro per il semplice fatto che accade immediatamente prima. Abbiamo poi la Compresenza Non Causale: questa fallacia si presenta quando si crede che un evento sia la causa di un altro o viceversa per il semplice fatto che accadono regolarmente insieme, trascurando il fatto che potrebbero invece essere effetti di una causa comune. C'è poi la Causa Minima: avviene quando si crede che un evento sia la causa di un altro trascurando il fatto che esistono eventi di portata causale ben maggiore relativamente a quello specifico effetto. Abbiamo poi la *Non Causa Pro Causa*: la fallacia in questione si presenta quando si crede che un evento sia la causa di un altro in maniera totalmente fittizia ed infondata.

Analogia Impropria: si presenta quando, per vari motivi, si usa per conoscere un fenomeno un improprio parallelo con un altro.

In sé e per sé, un ragionamento per analogia non è sbagliato e può darci preziose indicazioni, quando confrontiamo tra loro eventi

e/o oggetti che hanno alcune caratteristiche comuni. Il problema è che queste caratteristiche della prima serie di oggetti/eventi devono avere una qualche relazione con l'essenza del fenomeno che stiamo studiando, tale da permettere alcune estrapolazioni con un qualche grado di probabilità. Altrimenti abbiamo, per esempio, la fallacia di Irrilevanza: una analogia è irrilevante quando gli elementi comuni alle due serie di eventi/oggetti non comportano necessariamente come cause un determinato effetto che si ritiene a sua volta comune. C'è poi la fallacia di Accidentalità: una analogia è accidentale quando gli elementi comuni alle due serie di eventi/oggetti non comportano affatto una causa comune.

CI SIAMO LIMITATI AD ESEMPLIFICARE ALCUNE TRA LE FALLACIE PIÙ COMUNI, che sono in realtà molte di più (c'è chi ne elenca più di trecento): [9] il tema è approfondito comunque in molti testi di facile reperimento[p. e. 3, 4, 5, 6, 7] ed anche la rete è un'ottima risorsa in merito[p. e. 8, 9, 10] con numerose esemplificazioni che qui ho dovuto tralasciare per motivi di spazio e di economia generale del discorso. Quello che però intendo nuovamente sottolineare è che dovremmo portare un interesse verso le fallacie non solo per motivi di interesse verso la logica formale: data la pervasività e fondatività del linguaggio nelle società umane, le fallacie logiche, nei processi della comunicazione sociale e politica, sono *strumenti di potere* a tutti gli effetti ed estremamente potenti.

Stronzate

NEGLI ULTIMI ANNI, oltre alle fallacie epistemiche, c'è chi ha analizzato alcune modalità comunicative e/o relazionali che hanno, per così dire, un'"aria di famiglia" con le fallacie. Ad essere analizzate negli anni novanta del secolo scorso sono state le cosiddette "stronzate": il filosofo nordamericano Harry G. Frankfurt, noto studioso di Descartes, partendo dalla sua analisi dell'errore e dalla catalogazione dei tipi di Menzogna di Agostino da Ippona, è riuscito a dare una caratterizzazione precisa, non ambigua ed interessante di questo termine.[11] In tempi recentissimi, in un gioco concettuale con il noto testo ironico di Cipolla "Le Leggi Fondamentali della Stupidità Umana", il sottoscritto ha cercato di definire in modo preciso gli "errori/fallacie comportamentali", in altre parole gli effetti comportamentali di queste e sul carattere percepito delle persone.[12]

Ad un primo sguardo, dice Frankfurt, sembra che il termine "stronzata" venga da noi usato come una sorta di sinonimo un po' più "forte" e volgare di "sciocchezza" o similari. Termini pressoché sinonimi come "sciocchezze", "idiozie", stupidità", ecc. hanno però tutti come radice un termine ("sciocco, "idiota", "stupido"…) che rimanda ad una mancanza d'intelligenza. In questi casi, insomma, noi intendiamo dire che la persona che enuncia l'affermazione in questione sarebbe anche intenzionata a dirci come stanno realmente le cose ma, a causa di un difetto della sua intelligenza e/o conoscenza, non riesce a farlo e ci dice una cosa falsa. Quando però accusiamo qualcuno di dire "stronzate", dice Frankfurt, non intendiamo questo: in qualche modo vi intravvediamo una qualche intenzionalità.

Ad un successivo sguardo, dice Frankfurt, potremmo allora pensare che il termine venga usato come una sorta di sinonimo un po' più "forte" e volgare di "menzogna" o similari. Cosa intendiamo però con "menzogne"? Affermazioni che una persona sa (o crede) non corrispondere alla realtà effettiva delle cose e che vengono pronunciate in vista di un determinato scopo, solitamente quello di ottenere vantaggi personali diretti o indiretti. Ora però Frankfurt, utilizzando vari esempi letterari, fa notare come si accusino di dire "stronzate" anche persone che fanno affermazioni del tutto vere.

A questo punto Frankfurt opera una definizione del termine, che sintetizziamo così: "affermazione fatta allo scopo di apparire socialmente in un determinato modo, con asso-

luto disinteresse verso la verità di ciò che si afferma". Mettiamo un politico messo alle strette pubblicamente su di un determinato argomento: non può ammettere la tesi dell' avversario ma non può, per un qualunque motivo, nemmeno mentire. Dire "stronzate", allora, è la strategia migliore: in senso stretto non si mente (e non si potrà essere accusati di questo), si diranno cose inessenziali relativamente all'argomento (il cosiddetto "parlar d'altro", "buttarla in caciara" che sono anche analizzate come fallacie logiche), il tutto allo scopo di cercare di apparire come una persona in grado di reagire alle accuse mossegli.

All'inizio della sua opera, Frankfurt nota come si ha l'impressione che oggi circolino molte più stronzate che in passato e che queste siano in continuo aumento. Raggiunto il concetto di stronzata esposto prima, egli afferma che questa impressione è assai probabilmente vera. Infatti, oggi viviamo in un mondo dove i processi di comunicazione sono letteralmente esplosi in quantità rispetto al passato: in ogni lingua, decine di migliaia (almeno) di reti televisive, radiofoniche, siti web di informazione… Gli effettivi esperti su determinati argomenti sono però in numero limitato e materialmente non possono coprire le necessità di un così smisurato universo di fonti informative. Ad essi suppliscono gli "opinionisti" – gente il cui lavoro è proprio quello di dire "stronzate".

L'opinionista, infatti, assai raramente è un vero esperto di ciò di cui parla: il suo compito è allora solo sembrare di esserlo – in pratica saper produrre al volo un cumulo di stronzate, con assoluto disinteresse verso la verità. Il suo solo scopo è apparire l'esperto che non è. Da questo punto di vista – direi io – la stronzata in certi casi si confonde a tratti con la menzogna in una sorta di terra di confine.

Pressoché tutti questi canali informativi, poi, si reggono sulla pubblicità – ed essa è un altro canale in cui si formano milioni di professionisti delle stronzate. Chi pubblicizza un prodotto, infatti, spesso si trova nella condizione del politico di prima: non può dire la verità, non può nemmeno mentire a causa delle leggi sulla frode in commercio ed allora "se la cava a furia di stronzate".

Comunicazione politica, informazione e pubblicità, con il loro aumento esponenziale, insomma, hanno determinato quel "proliferare delle stronzate" rispetto al passato. Le stronzate, termina così Frankfurt, sono peggio di sciocchezze e menzogne: queste, infatti, mantengono un certo interesse, almeno strumentale, verso la realtà effettiva delle cose. Le

stronzate, no. Il proliferare delle stronzate, pertanto, ha un enorme e pernicioso effetto collaterale: la diffusione sempre maggiore di un disinteresse verso la verità. Perché e quanto questo sia un problema, Frankfurt lo spiega nella seconda puntata del saggio (*Il Piccolo Libro della Verità*) apparsa alcuni anni dopo.[13] Il saggio *Stronzate* termina, invece, con una frecciatina velenosa: il "pensiero debole" è figlio di questo disinteresse verso la verità – delle stronzate, insomma.

Dal nostro punto di vista questo è il punto chiave: il disinteresse verso la verità è l'abito mentale più adatto a bersi tutte le panzane possibili ed immaginabili. Quello che si è definito "pensiero debole" – come aveva già intuito in campo specificamente morale Albert Camus[14] – è un'ideologia del potere che, spesso, ha la capacità di presentarsi come "rivoluzionaria" ed antisistemica. Con questo stiamo entrando nel campo delle "fissazioni", dei "meccanismi ideologici".

I Meccanismi Ideologici di Dominio

PANZANE, FALLACIE E STRONZATE TUTTO SOMMATO SONO STRUTTURE RELATIVAMENTE SEMPLICI E RIVOLTE AD AMBITI PARTICOLARI. La tradizione filosofica – soprattutto a partire dalla cosiddetta "sinistra hegeliana" – ha individuato invece sistemi di idee particolarmente complessi che hanno come risultato la creazione, nell'individuo e/o nelle collettività che ne sono vittime, di un abito mentale complessivo, di una visione del mondo totalizzante che distorce l'effettiva realtà delle cose, rendendo questi incapaci quantomeno di opporsi efficacemente alle strategie di potere delle classi dominanti, se non addirittura di agevolarle, rendendosi carnefici di se stessi.

In vari testi[15,16] Karl Marx concepisce l'"ideologia" come il modo di vedere la realtà della classe sociale dominante: egli però legge il termine anche nel suo significato letterale derivato dalla parola tedesca *Ideenkleid* – "vestito d'idee" – per cui "ideologia" è ogni concezione che "(tra)veste di idee" l'effettiva realtà dei fatti materiali, mascherandoli e favorendo la sudditanza delle classi inferiori. Di là dallo specifico contesto in cui è immerso nel pensiero di Marx, dove tutte le teorie filosofiche, politiche, morali, religiose non sono autonome bensì vincolate alle condizioni di vita degli uomini e pertanto "sovrastrutturali", il concetto però era stato già abbondantemente ed in maniera non episodica tematizzato da uno degli oggetti della sua critica, Max Stirner. Il termine usato da questo filosofo non era però "ideologia" bensì "fissazione", in quanto egli centrava l'attenzione sull' analogia tra un individuo affetto da paz-zia ed uno preda di uno di questi sistemi di idee: in entrambi i casi si crede di vivere in un mondo inesistente e questa credenza porta a comportamenti solitamente del tutto autolesionistici.[17]

Entrambi i termini hanno dei limiti: "ideologia" è fortemente polisemico e rimanda, di solito, ad un generico sistema di idee politiche e sociali senza una particolare connotazione negativa; "fissazione" è davvero poco usato nel senso che gli voleva dare Stirner e corre, di conseguenza, anch'esso fortemente il rischio di essere frainteso. Utilizzeremo allora qui una perifrasi che non corre questo rischio: *meccanismi ideologici di dominio*. Per ciò che concerne invece la sua formalizzazione, seguiremo invece l'analisi stirneriana che ci pare maggiormente precisa e comprensiva.

In che consiste un meccanismo ideologico di dominio? Innanzitutto va specificato che si tratta di un meccanismo che un lato prescinde, nei suoi effetti, dall'intenzionalità o meno con cui viene messo in atto e che, dall'altro, necessita di un qualche controllo dei processi di comunicazione sociale e politica. La cosa parte da un obiettivo politico, sociale, culturale, morale, ecc. *oggettivamente desiderabile*, perlomeno dalla grande maggioranza delle persone, che viene sbandierato ai quattro venti in quanto tale, insieme all'idea della necessità del suo raggiungimento. Intorno a quest'obiettivo si costruisce un complessivo sistema di idee dove, però, ad un certo punto, si inserisce una Conclusione non Perti-

nente: si indica come mezzo per raggiungere l'obiettivo in questione strumenti non solo del tutto incongrui ma che, se attuati, allontanano dal raggiungimento di questo interesse generale e, invece, servono degli interessi particolari – solitamente quelli delle classi dominanti. Questo genere di falsata visione del mondo porta, dunque, a quei comportamenti autolesionistici della maggioranza degli esseri umani cui accennavano prima.

Le Tracce dell'Inganno o la Nobile Arte dell'Autodifesa Concettuale

ABBIAMO APPENA, PER COSÌ DIRE, (MOLTO) PARZIALMENTE FORMALIZZATO LA DINAMICA DI FUNZIONAMENTO DI UN MECCANISMO IDEOLOGICO DI DOMINIO. Precedentemente, in qualche modo, abbiamo fatto la stessa cosa con la struttura delle menzogne, delle fallacie e delle stronzate. In effetti, è questo che queste forme di attacco sociale non possono nascondere: la loro specifica struttura segnica nonché la loro struttura formale – in altre parole, il modo, la sintassi con cui i segni dell'inganno si presentano. Inoltre, un altro aspetto che difficilmente può essere nascosto è il contesto comunicativo: va tenuto presente, infatti, che non esistono "parole pure e semplici" ma che queste, per rendere il loro significato, si appoggiano al contesto in cui vengono utilizzate.

Iniziamo con la menzogna ostensiva/analogica e ritorniamo all'esempio del tentativo di avvelenamento: in questo caso la conoscenza del contesto è decisiva. In effetti è assai raro che avvenga un simile tipo di attacco alla persona senza che precedentemente vi siano stati forti segni di inimicizia che vanno notati assolutamente allo scopo di comprendere l'effettiva realtà della situazione. Anche in un caso meno tragico, pensiamo ad esempio quello del "pacco" – l'oggetto di poco o nullo valore venduto spacciandolo per uno di alto pregio – anche se la persona è stata cono-

sciuta in quell'istante, comunque si è a conoscenza del fatto che simili inganni avvengono. Assai simile al "pacco" e, proprio nel momento in cui scrivo queste righe, giunto all' attenzione dei media, è la cosiddetta "truffa sentimentale" dove una persona si presenta in rete diversamente da ciò che è allo scopo di spillare soldi alle persone corteggiate.

La conoscenza del contesto è quindi fondamentale per evitare questo genere di menzogna: il consiglio generale è tenersi informati su questo genere di attacchi alle persone basati sulla menzogna ostensiva (il finto incidente da risarcire all'istante, le finte forze dell'ordine che telefonano chiedendo soldi per pagare in contanti una multa onde evitare problemi ad una persona cara, ecc. ecc.) in modo da riconoscerne immediatamente i *segni* e la *struttura formale*.

Passiamo ora alla menzogna in senso stretto, quella cioè che non si appoggia a fallacie, stronzate e meccanismi ideologici di dominio ed in cui l'informazione falsa viene veicolata intenzionalmente. In questo caso è la *mancanza di segni* che va osservata: l'affermazione in questione è isolata, manca cioè di qualunque "pezza d'appoggio" e, se la fonte è conosciuta, spesso il contesto può informarci di passati segni di inimicizia e/o di un qualche interesse a mentire.

Anche le fallacie possono facilmente essere ridotte alla loro forma logica e riconosciute così con maggiore agio. Come ho già detto, lo spazio di un articolo di rivista non mi ha consentito neppure di esemplificare le forme di fallacie presentate e tanto meno di mostrarne la struttura, pertanto ora farò un unico esempio, riguardante l'*Ad Hominem*. Tipicamente, questa fallacia implica due fasi. Prima, viene fatto un attacco contro il carattere, le circostanze o le azioni della persona che fa l'affermazione (o il carattere, le circostanze o le azioni della persona che riporta l'affermazione). Poi, questo attacco viene usato come pseudoprova contro l'affermazione che la persona in questione sta facendo (o presentando). Insomma, l'*Ad Hominem* ha la seguente forma: 1. La persona A afferma X. 2. La persona B parla di aspetti negativi reali o presunti della persona A. 3. B afferma che quindi l'affermazione di A è falsa.

Un'analisi delle fallacie logiche era parte di quello che gli antichi chiamavano l'*Organon* – lo strumento, la "cassetta degli attrezzi" diremmo oggi: in effetti, la conoscenza delle forme valide o meno di ragionamento dovrebbe essere l'ABC di qualunque essere umano, qualunque siano i suoi campi di interesse. Anche limitando questi campi alle sole interazioni sociali, abbiamo visto come le relazioni di potere passano per la (ig)nobile arte dell'inganno: pertanto, la logica in senso lato andrebbe studiata come un capitolo della cosiddetta "educazione civica".

Una parziale formalizzazione della struttura dei meccanismi ideologici di dominio l'abbiamo già presentata sopra: lì abbiamo visto come il punto chiave della struttura in questione sia l'utilizzo della fallacia logica della Conclusione non Pertinente e su questa occorre puntare l'attenzione. Per usare le parole liriche di Camus dobbiamo notare "i campi di schiavi sotto il vessillo della libertà, i massacri giustificati dall'amore per l'uomo o dal sogno di una super-umanità",[14, p. 6] insomma focalizzare l'attenzione sulla congruenza mezzi-fini. Nel momento in cui questa manca, siamo di fronte alla prova maestra che abbiamo a che fare con un meccanismo ideologico di dominio.

Aggiungere alla Logica Attenzione all'Empiria

INFINE, IN QUANTO TALI E RIDOTTE ALL'OSSO, PANZANE, FALLACIE, MENZOGNE E MECCANISMI IDEOLOGICI DI DOMINIO SONO FALSITÀ: affermano l'esistenza di qualcosa che invece non esiste affatto e questo ci offre un'ulteriore arma che possiamo utilizzare.

Per esemplificare la faccenda farò riferimento, dopo Totò, ad un altro classico della comicità *d'antan*: la scenetta televisiva del *Sarchiapone* con Walter Chiari, Carlo Campanini ed Ornella Vanoni. Questa si svolge in

uno scompartimento ferroviario affollato di passeggeri. Uno di questi, in piedi, mette una scatola sul portabagagli e, fingendo di esserne stato morso, dice agli altri passeggeri di avere con sé un sarchiapone americano. Uno dei passeggeri finge di sapere di cosa si tratta, iniziando un dialogo dove tira a casaccio sperando di indovinare qualche caratteristica del preteso animale, senza però alcun successo. Troppo sbilanciato per poter ammettere la sua ignoranza, il passeggero dà adito al proprietario della scatola di descrivere il sarchiapone come un animale dalle caratteristiche sempre più spaventose, sino al punto da terrorizzare tutti i passeggeri che lasciano lo scompartimento. Alla fine si scopre che si tratta di un animale del tutto inventato, che il passeggero inizialmente in piedi usa da sempre allo scopo di terrorizzare i passeggeri e viaggiare da solo negli scompartimenti ferroviari.

Terminiamo così tornando all'inizio, al linguaggio ostensivo. Esibire un oggetto, abbiamo visto, è un modo che serve ad imparare nuovi termini di un linguaggio; può avere però anche un altro uso – evitare di essere ingannati. Di fronte al dubbio di trovarsi di fronte ad una panzana, ad una fallacia, ad una menzogna o ad un meccanismo ideologico di dominio chiedere sempre e comunque l'esibizione – anche in senso lato – di ciò che viene asserito esistente. Di fronte ad un rifiuto netto, ad una asserita impossibilità di farlo, ad un procrastinamento non avrete pressoché dubbi sul fatto che vi trovavate di fronte ad un inganno.

In qualche modo, le pratiche suggerite finora sono assai simili alle arti di autodifesa corporea (le cosiddette "arti marziali"): si tratta di abituarsi a concepire il falso come un attacco a tutti gli effetti contro la propria persona e dotarsi degli strumenti per combatterlo efficacemente.

BIBLIOGRAFIA

(1) PARMENIDE DI ELEA, *Della Natura*, Traduzione di Enrico Moscarelli, Testo Greco a Fronte, Introduzione e Note di Enrico Voccia.

(2) WEBER, Max, *Wirtschaft und Gesellschaft*, 1922; trad. it. *Economia e Società*, Milano, Edizioni di Comunità, 1974.

(3) COPI, Irving e COHEN C., *Introduzione alla Logica*, Bologna, Il Mulino, 1999.

(4) VARZI, Achille, *Logica*, II edizione, Milano, M-cGraw-Hill, Milano, 2007.

(5) REBOUL, Olivier, *Introduzione alla Retorica*, Bologna, Il Mulino, 2008.

(6) D'AGOSTINI, Franca, *Verità Avvelenata*, Torino, Bollati Boringhieri, 2010.

(7) CATTANI, Adelino, *50 Discorsi Ingannevoli. Argomenti per Difendersi, Attaccare, Divertirsi*, Padova, GB 2011.

(8) http://www.dif.unige.it/epi/did/fallacie.htm .

(9) https://www.fallacielogiche.it/ .

(10) https://www.linux.it/~della/fallacies/ .

(11) FRANKFURT, Harry, *Stronzate*, Milano, Rizzoli, 2005.

(12) VOCCIA, Enrico, "Commenti a Margine del Saggio 'Le Leggi Fondamentali della Stupidità Umana'", in CELENTANO, Marco e VOCCIA, Enrico, *Frammenti di un'Antropologia del Moderno*, Arone (TR), Thyrus edizioni, 2012, pp. 61-73.

(13) FRANKFURT, Harry, *Il Piccolo Libro della Verità*, Milano, Rizzoli, 2007.

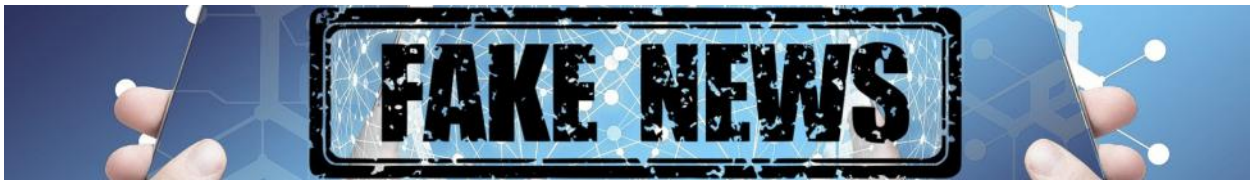
(14) CAMUS, Albert, *L'Uomo in Rivolta*, Milano, Bompiani, 1957 e successive edizioni.

(15) ENGELS, Friedrich e MARX, Karl, *La Sacra Famiglia ovvero Critica della Critica Critica. Contro Bruno Bauer e Soci*, Roma, Editori Riuniti, 1972.

(16) ENGELS, Friedrich e MARX, Karl, *L'Ideologia Tedesca*, Roma, Editori Riuniti, 2018.

(17) STIRNER, Max, *L'Unico e la sua Proprietà*, Milano, Adelphi, 1979.

(18) https://www.youtube.com/watch?v=nywnVhPyiIg .



1944

Italo Nobile

ON DENOTING. SGUARDO SU SENSO, DENOTAZIONE, DESCRIZIONI DEFINITE

Le Espressioni Denotative[1, p. 479]

On denoting è probabilmente il saggio più noto ed anche controverso della cosiddetta filosofia analitica.[2, pp. 160-165] In questo suo saggio Bertrand Russell registra infatti una delle svolte più importanti all' interno del suo burrascoso itinerario intellettuale, partito da posizioni definite platoniste ed approdato ad una forma di empirismo. [3, pp. 293-300]

Volendo riassumere in estrema sintesi i punti discriminanti di questo articolo possiamo dire che all'inizio Russell esemplifica (non definisce) cosa siano delle "espressioni denotative" (da questa esemplificazione si desume facilmente che tali espressioni sono costituite dai cosiddetti quantificatori della logica dei predicati e cioè tutti, alcuni, etc.) e le classifica sotto tre forme: l'espressione denotativa che però non denota nulla ("l'attuale re di Francia"), quella che denota in maniera definita ("L'attuale regina d'Inghilterra") e quella che denota in maniera indefinita ("un uomo").

Egli va poi a collegare l'espressione denotativa alla distinzione tra conoscenza per apprendimento diretto (che può essere sia di oggetti empirici sia di oggetti maggiormente astratti) e conoscenza per descrizione, affermando che la maggior parte delle conoscenze a nostra disposizione sia più del secondo tipo che del primo (ad esempio, le nostre conoscenze delle altrui menti sono molto legate alle espressioni denotative). Il pensiero parte certamente dall'apprendimento diretto, ma può pensare a molte cose (grazie alle espressioni denotative) che non apprende in modo diretto.

Una Teoria Generale delle Espressioni Denotative[1, pp. 480, 481]

Poi Russell espone la sua teoria della denotazione che consiste nella trasformazione degli enunciati contenenti un'espressione denotativa in stringhe formali o semiformali caratterizzate da una funzione proposizionale (riportata ad es. con la lettera C) e da una variabile (riportata ad es. con la lettera x) a formare una espressione del tipo C(x) che noi (per meglio comprendere) possiamo ritradurre in una forma (tipo "x è A") più simile alla logica soggetto/predicato. Per trasmettere la stessa informazione che si ha inserendo le espressioni denotative (e potendo dire dunque "tutti gli x sono A", "nessun x è A", "qualche x è A") Russell cerca di evitare l'uso dei quantificatori sostituendoli con l'uso combinato di operatori temporali (avverbi di tempo come "sempre" e "talvolta") ed espressioni metalinguistiche (tipo "è vero che …") in modo che, partendo da "C (x) è sempre vera" (considerata fondamentale ed indefinibile e significante "tutti gli x sono A") si potessero ricostruire tutti gli altri casi ossia "C (x) è falso" è sempre vero" ("nessun x è A"), "È falso che ('C (x) è falso' sia sempre vero)" ("qualche x è A"). In questo modo Russell, evitandone l'uso, cerca di introdurre l'idea che i quantificatori (Tutti, Nessuno, Qualche) e dunque anche le espressioni denotative isolatamente considerate non abbiano un senso, ma un senso lo abbiano solo le proposizioni nelle quali queste espressioni sono inserite.

Russell poi, coerentemente con questo metodo, passa a proposizioni tipo "Ho incontrato un uomo" e la traduce in "(Ho incon-

trato x e x è umano) non è sempre falso". In questo modo egli destituisce "un uomo" di senso (questa espressione diventa cioè "x e x è umano" e dunque come un'espressione sospesa) e invece concede senso solo alla proposizione complessiva. Poi passa a "tutti gli uomini sono mortali" e, sulla scia di Bradley, considerandola una proposizione ipotetica, la traduce in "(se x è uomo, x è mortale) è sempre vero" oppure "(x è uomo) implica (x è mortale) per tutti i valori di x".

Questa ora espressa è la teoria generale della denotazione di Russell che si basa sulla traduzione dal linguaggio ordinario al linguaggio semiformale degli enunciati contenenti espressioni denotative (quantificatori universali, quantificatori esistenziali e le loro negazioni), con l'effetto di dissolvere queste espressioni ed evidenziarne il carattere non necessario.

Le Descrizioni Definite e l' Unicità[1, pp. 481, 482]

La parte specifica dell'articolo però riguarda una variante delle espressioni denotative e cioè quella delle descrizioni definite, caratterizzate dall'uso dell'articolo determinativo, considerate da Russell più interessanti (esse riguardano sia le espressioni denotative che non denotano nulla, sia quelle denotative che denotano un oggetto definito) e anche più difficili da trattare. Un esempio è "L'attuale regina d'Inghilterra". Russell però tratta il caso di "Il padre di Carlo II" (si tratta di Carlo I d'Inghilterra decapitato al termine della Prima Rivoluzione Inglese). La proposizione "il padre di Carlo II è stato giustiziato" diventa "c'era un x che era il padre di Carlo II e che fu giustiziato". Russell però aggiunge che l'articolo determinativo, quando utilizzato rigorosamente, implica l'unicità. Ovvero quando usiamo la descrizione definita "Il padre di Carlo II" vogliamo intendere non solo che esiste un padre di Carlo II ma che esiste un solo ed unico padre di Carlo II. Altrimenti si direbbe appunto "Un padre di Carlo II". Per meglio definire questa unicità, Russell in primo luogo presenta una espressione della relazione di paternità priva sia di unicità sia di espressione denotativa e cioè "x generò Carlo II" (approssimativamente corrispondente a "C'era un x che era un padre di Carlo II").

L'aggiunta dell'unicità è un procedimento più complesso e Russell dice che per ottenerla bisogna aggiungere a "x generò Carlo II" la proposizione "Se y è diverso da x, y non generò Carlo II" oppure "Se y generò Carlo II, y è identico ad x". Perciò "il padre di Carlo II fu giustiziato" diventa: "Non è sempre falso di x che x generò Carlo II e che x fu giustiziato e che [(se y generò Carlo II, y è identico con x) è sempre vera di y]".

Russell osserva che qualunque asserzione C possa essere, "C (il padre di Carlo II)" implica "Non è sempre falso di x che [(se y generò Carlo II, y è identico con x) è sempre vera di y]", che è ciò che viene espresso nel linguaggio comune da "Carlo II aveva un padre e non di più". Di conseguenza se manca questa condizione, ogni proposizione della forma "C (il padre di Carlo II)" è falsa. Così ad esempio ogni proposizione della forma "C (l'attuale re di Francia)" è falsa.

Volendo riassumere, se asseriamo una proposizione con una descrizione definita (ovvero usando l'articolo determinativo), questa è falsa se l'oggetto che cade sotto il concetto espresso dalla descrizione è più di uno o meno di uno. Ad es. se diciamo "Il figlio di Giacomo Leopardi è stato un poeta" la proposizione è falsa perché, non essendoci mai stato un figlio di Giacomo Leopardi, l'oggetto che cade sotto il concetto espresso dalla descrizione (figlio di Giacomo Leopardi) è meno di uno. Se però diciamo "La figlia di Ingrid Bergman è stata la moglie di Martin Scorsese" a stretto rigore logico la proposizione è comunque falsa perché Ingrid Bergman ha avuto più di una figlia e Martin Scorsese più di una moglie. In quest'ultimo caso gli oggetti cadenti sotto i concetti espressi dalle due descrizioni usate sono in entrambi i casi più di uno, mentre avrebbero dovuto essere in entrambi i casi uno e non più d'uno.

Lo Status delle Espressioni Denotative e la Teoria di Meinong[1, pp.482, 483]

RUSSELL INOLTRE EVIDENZIA CHE, OPERANDO QUESTI PASSAGGI DA UN ENUNCIATO AD ALTRI ENUNCIATI EQUIVALENTI, egli ha effettuato una riduzione degli enunciati con espressioni denotanti ad enunciati privi di espressioni denotanti. Questa riduzione si è rivelata possibile ma le argomentazioni successive contro altre teorie sul denotare ne evidenzieranno il carattere doveroso, appunto per evitare aporie logiche difficili da risolvere in altro modo.

Russell, infatti, argomenta che le teorie che considerano le espressioni denotative come veri costituenti delle proposizioni corrispondenti agli enunciati di cui fanno parte vanno incontro ad aporie, legate proprio alla presenza di tali espressioni. Per dimostrare questo egli analizza proprio le due teorie sul denotare che in quel periodo erano più considerate, ovvero la teoria degli oggetti e delle assunzioni di Meinong e la teoria sulla distinzione tra senso e denotazione di Frege.

La teoria di Meinong (che Russell considera la più semplice) ritiene che qualsiasi espressione denotativa grammaticalmente corretta denoti un oggetto. Questo oggetto non esiste dal punto di vista spazio-temporale ma è pur sempre un oggetto e di esso si possono asserire delle cose, così come succede nel caso degli oggetti matematici. Meinong in questo modo vuole rendere conto sia delle discipline non empiriche tra le quali si annovera appunto la matematica sia dei discorsi che potremmo definire di finzione (ad es. la letteratura). Russell argomenta che se il criterio è questo esso può legittimare anche oggetti contraddittori (ad es. l'attuale re di Francia esistente e non esistente) e, reduce dalla frustrazione nata dall'antinomia logica da lui stesso scoperta, ritiene che qualsiasi teoria eviti questa possibilità sarebbe da preferire alla teoria di Meinong.

Senso e Denotazione nella Teoria di Frege[1, pp. 483, 484, 486, 487]

QUESTA POSSIBILITÀ DI VIOLARE IL PRINCIPIO DI NON-CONTRADDIZIONE sembrerebbe evitata dalla teoria di Frege. Questi distingue, a proposito delle espressioni denotative, il senso e la denotazione (in realtà Frege, Russell lo rimarca, estende questa distinzione a molte altre espressioni). Russell è molto parco nell' esporre le tesi di Frege in questo articolo (forse perché le aveva apprezzate in precedenza). Dice solo che un vantaggio di questa distinzione è che mostra perché spesso sia utile asserire delle identità. Se diciamo "Scott è l'autore di *Waverley*", affermiamo un'identità di denotazione con una differenza di senso.

Volendo integrare la sua esposizione diremo che in Frege [4, pp. 9, 10] la necessità di interporre, tra un segno e l'oggetto che questo segno indica, la dimensione del senso è data dalla necessità di spiegare come mai alcune identità avessero un carattere sintetico (coincidessero cioè con un incremento conoscitivo).

Frege nota che quando diciamo "Cesare = Cesare" è come se dicessimo una tautologia, ma quando diciamo "Cesare = il condottiero che conquistò la Gallia" questa identità può incrementare il patrimonio conoscitivo di chi ascolta. Per Frege [4, pp. 10, 11, 15] il senso è uno dei modi con cui un oggetto si dà al soggetto conoscente e ad un oggetto corrispondono diversi sensi ognuno corrispondente ad un diverso modo di designare l'oggetto suddetto (si può designare Napoleone con "Napoleone", "il grande Corso", "il vincitore di Austerlitz", etc). Possiamo dire che il senso di un termine sia la descrizione che ne dà un dizionario mentre la sua denotazione sia l'oggetto che cada unico sotto il concetto espresso da quella descrizione.

Russell dice che una delle prime difficoltà che si ha con la teoria di Frege riguarda i casi in cui la denotazione sembra assente (ad es. "l'attuale re di Francia"). Se si dice "il sovrano del Regno Unito è una donna" ci riferiamo ad Elisabetta II, dunque alla denotazione. Ma se diciamo "L'attuale re di Francia è calvo",

essendo la denotazione assente, a cosa ci si riferisce? Russell, ritenendo che sia il segno che il senso denotino l'oggetto, sostiene che alla fine si dovrebbe dedurre che l'intera proposizione sia un nonsenso, quando invece è semplicemente una proposizione falsa.

Russell per spiegare meglio il suo punto di vista fa un altro esempio ovvero "Se U è una classe che ha un solo membro, allora quell'unico membro è un membro di U" oppure, detta più brevemente, "Se U è una classe unaria, la U è un U". Russell dice che questa proposizione dovrebbe essere sempre vera, perché la conseguente è vera ogni volta che l'antecedente sia vera. Tuttavia, essendo "la U" una descrizione definita (una espressione denotativa con articolo determinativo) ed essendo la denotazione a detenere la proprietà attribuitagli, nel caso U non sia una classe unaria sembrerebbe proprio che "la U" sia priva di denotazione. In questo caso seguendo la teoria di Frege "Se U è una classe che ha un solo membro, allora quell'unico membro è un membro di U" dovrebbe essere un nonsenso, ma per Russell è chiaro che tali proposizioni non diventano non-sensi solo perché le loro premesse sono false. Infatti il re, nella Tempesta di Shakespeare, potrebbe dire: "Se Ferdinando non annega, Ferdinando è il mio unico figlio". Ora "il mio unico figlio" è una espressione denotante che, a prima vista, ha una denotazione quando, e solo quando, ho esattamente e soltanto un figlio. Ma la dichiarazione di cui sopra sarebbe rimasta comunque vera se Ferdinando di fatto fosse annegato.

Russell però, non contento, argomenta ulteriormente contro l'uso della distinzione fregeana tra senso e denotazione relativamente alle espressioni denotative con descrizioni definite. Egli dice che quando desideriamo parlare del senso di una espressione in quanto opposto alla sua denotazione, il modo naturale di farlo consiste nell'usare le virgolette. Quindi diciamo: A) Il centro della massa del sistema solare è un punto, non un complesso denotativo; B) "Il centro della massa del sistema solare" è un complesso denotativo, non un punto. O ancora, A) Il primo verso dell'*Elegy* di Gray enuncia una proposizione. B) "Il primo verso dell'*Elegy* di Gray" non enuncia una proposizione.

Considerata una espressione denotante che si chiamerà C, si dirà che quando c'è C si parla di una denotazione mentre quando c'è "C" stiamo parlando del senso.

Per Russell, partendo dal fatto che il senso denota la denotazione, la difficoltà che ci si presenta è che non possiamo riuscire da un lato a preservare la connessione tra senso e denotazione e allo stesso tempo dall'altro ad evitare l'identificazione tra di essi. Anche al senso non ci si può arrivare se non per mezzo di un'espressione denotante.

Chiarendo ulteriormente la sua posizione Russell dice che la sola espressione C dovrebbe avere sia un senso sia una denotazione. Ma se parliamo de "il senso di C", questo ci dà il senso (se esiste) della denotazione. "Il senso del primo verso dell'*Elegy* di Grey" è lo stesso di "Il senso di ('Batte la squilla il dì che si fa scuro')," e non è lo stesso di "Il senso di ('il primo verso dell'*Elegy* di Gray') ". Quindi, per ottenere il senso che vogliamo, non dobbiamo parlare di "senso di C", ma del "senso di ('C ') ", che è lo stesso di "C "di per sé.

Allo stesso modo "la denotazione di C" non significa la denotazione che vogliamo, ma significa qualcosa che, se denota qualcosa, denota ciò che è denotato dalla denotazione che vogliamo. Ad esempio, "C" sia "il complesso denotativo che si ha nel secondo degli esempi di cui sopra". Allora avremo C = "il primo verso dell'*Elegy* di Gray" e la denotazione di C = Batte la squilla il dì che si fa scuro. Ma ciò che intendevamo avere come denotazione era "il primo verso dell'*Elegy* di Gray". Quindi non siamo riusciti a ottenere ciò che volevamo.

La difficoltà nel parlare del senso di un complesso denotativo può essere così espressa: nel momento in cui inseriamo il complesso denotativo in una proposizione, la proposizione riguarda la denotazione; se poi costruiamo una proposizione in cui il soggetto è "il senso di C", allora il soggetto è il senso (se

esiste) della denotazione, che non era quello che intendevamo.

Questo ci porta a dire che, quando distinguiamo senso e denotazione, ci troviamo a trattare del senso: il senso ha denotazione ed è un complesso, e non c'è qualcosa di altro dal senso che può essere chiamato il complesso denotativo e di cui si può dire che abbia sia senso che denotazione. L'espressione giusta, nella prospettiva in questione, è che alcuni sensi hanno denotazioni.

Questo però rende solo più evidente la nostra difficoltà di parlare del senso. Supponiamo che C sia il nostro complesso denotativo; allora dobbiamo dire che C è il senso del complesso. Tuttavia, ogni volta che C è senza virgolette, ciò che viene asserito non è vero del senso, ma solo della denotazione, come quando diciamo: "Il centro della massa del sistema solare è un punto".

Quindi, per parlare di C stesso, cioè per avere una proposizione sul senso, il nostro soggetto non deve essere C, ma qualcosa che denota C. Di conseguenza "C", che è ciò che usiamo quando vogliamo parlare del senso, non deve essere il senso ma deve essere qualcosa che denota il senso. C poi non deve essere un costituente di questo complesso (come invece accade nel caso di "senso di C"); infatti se C è costituente del complesso, ivi sarà la sua denotazione, non il suo senso; inoltre non vi è alcuna strada all'indietro dalle denotazioni al senso, perché ogni oggetto può essere denotato da un numero infinito di diverse espressioni denotanti.

Quindi sembrerebbe che "C" e C siano entità differenti, tali che "C " denoti C; ma questa non può essere una spiegazione, perché la relazione tra "C" e C rimane completamente misteriosa; d'altronde dove troveremo il complesso denotativo "C" che deve denotare C? Inoltre, quando C occorre in una proposizione, non vi si trova solo la denotazione (come vedremo nel prossimo paragrafo); tuttavia, nella prospettiva in questione, C è solo la denotazione, essendo il senso interamente affidato a "C".

Le due Alternative [1, p. 484]

RUSSELL A QUESTO PUNTO DICE CHE SI DELINEA UN BIVIO. La prima delle alternative è quella di fornire comunque una denotazione anche quando questa sembra a prima vista assente, ma questa è un ritorno all'opzione rappresentata da Meinong. Russell accenna anche al rimedio suggerito da Frege nel caso l'espressione non denoti alcunché. "L'attuale re di Francia" secondo questa tesi denoterebbe la classe nulla, mentre nel caso opposto "l'unica moglie di Enrico VIII" denoterebbe la classe di tutte le mogli di Enrico VIII (che pare ne abbia avute sei). Per Russell però queste denotazioni sono del tutto convenzionali ed avrebbero in pratica le funzioni di un rattoppo. La procedura usata sarebbe chiaramente artificiosa e non fornirebbe un'analisi esatta del senso delle proposizioni in questione.

A metà tra Meinong e Frege ci sarebbe Hugh MacColl [5, pp. 274, 275, 276] che considera gli individui di due specie, reali e irreali; quindi definisce la classe nulla come la classe

che consiste di tutti gli individui irreali. In questo modo si presuppone che espressioni come "l'attuale re di Francia", che non denotano un individuo reale, comunque denotino un individuo ma un individuo irreale. Russell considera questa tesi equivalente però a quella di Meinong e ribadisce che con la sua teoria del denotare si sarebbe in grado di sostenere che non ci sono individui irreali; così che la classe nulla è la classe che non contiene elementi, non già la classe che contiene come elementi tutti gli individui irreali.

La seconda delle alternative che Russell finisce per scegliere è quella di abbandonare l'opinione che la denotazione sia ciò cui si fa riferimento nelle proposizioni che contengono espressioni denotative. Prima però di articolare ulteriormente la sua posizione Russell elenca tre rompicapi filosofici che la sua teoria della denotazione sarebbe capace di risolvere.

Il Primo Rompicapo: Identità e Descrizioni Definite [1, pp. 485, 488, 489]

IL PRIMO ROMPICAPO RIGUARDA L'IDENTITÀ. Se a è identico a b, tutto ciò che è vero per l'uno è vero per l'altro e ciascuno dei due può essere sostituito dall'altro in qualsiasi proposizione senza alterare la verità o la falsità di quella proposizione. Ora Giorgio IV desiderava sapere se Scott fosse l'autore di *Waverley*; infatti Scott era l'autore di *Waverley*. Quindi possiamo sostituire Scott all'autore di *Waverley* e quindi dimostrare che Giorgio IV desiderava sapere se Scott fosse Scott.

Che il senso sia rilevante quando una espressione denotante è inserita in una proposizione è formalmente dimostrato da questa aporia. La proposizione "Scott era l'autore di *Waverley*" ha una proprietà non posseduta da "Scott era Scott", cioè la proprietà che George IV desiderava sapere se fosse vero. Quindi non abbiamo due proposizioni identiche; il senso di "l'autore di *Waverley*" deve essere rilevante così come la denotazione, se aderiamo al punto di vista che fa propria questa distinzione. Tuttavia, come abbiamo appena visto, fintanto che aderiamo a questo punto di vista, siamo costretti a sostenere che solo la denotazione è rilevante. Questa è un' altra ragione per cui il punto di vista di Frege va abbandonato.

Come si risolverebbe allora secondo la teoria di Russell questo paradosso? Se dico "Scott era un uomo", questa è un'affermazione della forma "x era un uomo" ed ha "Scott" per soggetto. Ma se dico che "l'autore di *Waverley* era un uomo" questa non è un'affermazione della forma "x era un uomo" e non ha "l'autore di *Waverley*" per soggetto.

Abbreviando la dichiarazione fatta all'inizio di questo articolo, al posto di "l'autore di *Waverley* era un uomo" possiamo mettere "Una e solo una entità ha scritto *Waverley* e quell'una (quest'entità) era un uomo"" (in senso stretto ciò non corrisponde alla versione più lunga ed esplicita ma è più facile da seguire.) Parlando in generale, supponiamo di voler dire che l'autore di *Waverley* aveva la proprietà phi. Ciò che desideriamo dire è equivalente a "Una ed una sola entità ha scritto *Waverley* e quell'una aveva la proprietà phi".

La spiegazione della denotazione è ora la seguente. Se ogni proposizione in cui si trovi "l'autore di *Waverley*" viene spiegata come sopra, la proposizione "Scott era l'autore di *Waverley*" (cioè "Scott era identico all'autore di *Waverley*") diventa "Una ed una sola entità ha scritto *Waverley* e Scott era identico a quell'una"; o, tornando alla forma del tutto esplicita: "Non è sempre falso di x che [(x scrisse *Waverley*) ed (è sempre vero di y che se y ha scritto *Waverley* y è identico a x) e (Scott è identico a x)]". Quindi se "C" è una espressione denotante, può accadere che ci sia un'entità x (non può essercene più di una) per cui la proposizione "x è identica a C" è vera, essendo questa proposizione interpretata come sopra.

Potremmo quindi dire che l'entità x è la denotazione dell'espressione "C". Così Scott è la denotazione di "l'autore di *Waverley*". La

"C" tra virgolette sarà semplicemente l'espressione, non qualcosa che potrebbe essere chiamato il senso. L'espressione di per sé non ha nessun senso, perché ogni proposizione in cui si trova, se espressa in maniera completamente esplicita, non la contiene davvero dal momento che essa viene scomposta (dissolta).

Il problema sulla curiosità di Giorgio IV può ora avere una soluzione molto semplice. La proposizione "Scott era l'autore di *Waverley*", che è stata scritta nella sua forma non abbreviata nel paragrafo precedente, non contiene alcun costituente "l'autore di *Waverley*" al quale potremmo sostituire "Scott". Ciò non interferisce con la verità delle inferenze risultanti dalla sostituzione verbale di "Scott" all'"l'autore di *Waverley*" fintanto che "l'autore di *Waverley*" possiede ciò che Russell chiama una occorrenza primaria nella proposizione considerata.

La differenza tra occorrenze primarie e secondarie di espressioni denotanti è la seguente: quando diciamo: "Giorgio IV desiderava sapere se così-e-così" o quando diciamo "così e così è sorprendente" o "Così e così è vero", ecc. il "così-e-così" deve essere una proposizione. Supponiamo ora che "così e così" contenga un'espressione denotativa. Possiamo eliminare questa espressione denotativa dalla proposizione subordinata "così e così" o dall'intera proposizione di cui "così e così" è un semplice costituente.

Secondo la scelta che facciamo risulteranno diverse proposizioni. Possiamo fare l'esempio di un permaloso proprietario di uno yacht a cui un ospite, la prima volta che vide l'imbarcazione, ha osservato: "Pensavo che il vostro yacht fosse più grande di quello che è" ed il proprietario rispose: "No, il mio yacht non è più grande di quello che è". Ciò che l'ospite intendeva era: "Le dimensioni che pensavo avesse il tuo yacht sono maggiori delle dimensioni che il tuo yacht effettivamente ha", mentre il senso attribuito alle sue parole dal permaloso proprietario è "Pensavo che le dimensioni del tuo yacht fossero maggiori delle dimensioni del tuo yacht".

Per tornare a George IV e Waverley, quando diciamo che "Giorgio IV desiderava sapere se Scott fosse l'autore di *Waverley*" intendiamo normalmente "Giorgio IV desiderava sapere se un uomo e solo un uomo scrisse *Waverley* e Scott fosse quell'uomo"; possiamo però anche intendere: "Uno ed un solo uomo scrisse *Waverley* e Giorgio IV voleva sapere se Scott fosse quell'uomo".

Nel secondo caso "l'autore di *Waverley*" ha una occorrenza primaria, nel primo una secondaria. L'ultimo caso potrebbe essere espresso da "Giorgio IV desiderava sapere, riguardo all'uomo che effettivamente scrisse *Waverley*, se fosse Scott". Ciò sarebbe vero, per esempio, se Giorgio IV avesse visto Scott da lontano ed avesse chiesto "Quello è Scott? (È quello Scott?)".

L'utilità dell'identità è spiegata dalla teoria di cui sopra. Nessuno se non in un libro di logica si sogna mai di dire "x è x", eppure le asserzioni di identità sono spesso fatte in forme come "Scott era l'autore di *Waverley*". Il senso di tali proposizioni non può essere asserito senza la nozione di identità, sebbene non siano semplicemente asserzioni secondo cui Scott sia identico a un altro termine, l'autore di *Waverley* o che tu sia identico a un altro termine, cioé l'uomo.

L'espressione esplicita più breve di "Scott è l'autore di *Waverley*" sembra essere "Scott scrisse *Waverley* ed è sempre vero di y che se y scrisse Waverley, y è identico a Scott". È così che l'identità entra in "Scott è l'autore di *Waverley*" ed è a causa di tali utilizzi che vale la pena affermare l'identità.

Il Secondo Rompicapo: Assenza di Denotazione e Terzo Escluso[1, pp. 485, 490]

Secondo il principio del terzo escluso "'A è B' o 'A non è B'" deve essere vera. Quindi una proposizione tra "'l'attuale re di Francia è calvo' o "l'attuale re di Francia non è calvo'" deve essere vera. Tuttavia, se enumeriamo le cose che sono calve e quindi le cose che non

sono calve non dovremmo trovare l'attuale re di Francia in nessuna delle due liste.

La distinzione tra occorrenze primarie e secondarie per Russell ci permette di affrontare la questione se l'attuale re di Francia sia calvo o non calvo e, in genere, di stabilire anche lo status logico delle espressioni denotanti che non denotano nulla.

Una occorrenza secondaria di una espressione denotante può essere definita come quella in cui l'espressione si presenta in una proposizione p che è un mero costituente della proposizione asserita Q e la sostituzione della espressione denotante deve essere effettuata in p, e non nell'intera proposizione asserita Q.

L'ambiguità tra occorrenze primarie e secondarie è difficile da evitare nel linguaggio ordinario; non produce però inconvenienti se stiamo attenti. Nella logica simbolica ogni ambiguità espressiva è facilmente evitata.

Se "C" è una espressione denotante, ad es. "il termine che ha la proprietà F", allora "C ha proprietà P" significa "uno e un solo termine ha la proprietà F, e quello ha la proprietà P". Se ora la proprietà F non appartiene a nessun termine, o a molti, ne consegue che "C ha la proprietà P" è falsa per tutti i valori di P.

Quindi "l'attuale re di Francia è calvo" è certamente falso; invece "l'attuale re di Francia non è calvo" è falso se significa "C'è un'entità che ora è il re di Francia e non è calva" ma è vero se significa "È falso che esista un'entità che ora è il re di Francia ed è calva". Cioè, "il re di Francia non è calvo" è falso se l'occorrenza de "il re di Francia" è primaria, e vero se l'occorrenza de "il re di Francia" è secondaria. Quindi tutte le proposizioni in cui "il re di Francia" ha un occorrenza primaria sono false: le negazioni di tali proposizioni sono vere, ma in esse "il re di Francia" ha un'occorrenza secondaria.

Terzo Rompicapo: la Differenza Inesistente[1, pp.485, 490, 491]

Consideriamo la proposizione "A differisce da B". Se questo è vero, c'è una differenza tra A e B, il che può essere espresso nella forma "la differenza tra A e B sussiste". Ma se è falso che A differisca da B non vi è alcuna differenza tra A e B, il che può essere espresso nella forma "la differenza tra A e B non sussiste". Ma come può una non-entità essere soggetto di una proposizione (argomento di una funzione proposizionale)? Sembrerebbe che negare l'essere di una qualsiasi cosa debba essere auto-contraddittorio ma, abbiamo visto, in connessione con Meinong, che ammettere l'essere (degli oggetti) a volte porta anch'esso a contraddizioni. Quindi se A e B non differiscono, sembrerebbe impossibile tanto supporre che ci sia, tanto che non ci sia un oggetto come "la differenza tra A e B".

Russell dice che con la sua teoria della denotazione possiamo vedere anche come negare che esista un oggetto come la differenza tra A e B nel caso in cui A e B non differiscano. Se A e B differiscono, c'è una ed una sola entità x tale che ("x è la differenza tra A e B" sia una proposizione vera); se A e B non differi-

scono non esiste tale entità x. Quindi, secondo il senso della denotazione recentemente spiegato, "la differenza tra A e B" ha una denotazione quando A e B differiscono ma non nel caso contrario.

Questa distinzione si applica alle proposizioni vere ed a quelle false in generale. Se "aRb" sta per "a ha la relazione R con b", allora quando aRb è vera c'è un'entità come la relazione R tra a e b; quando aRb è falsa non esiste tale entità.

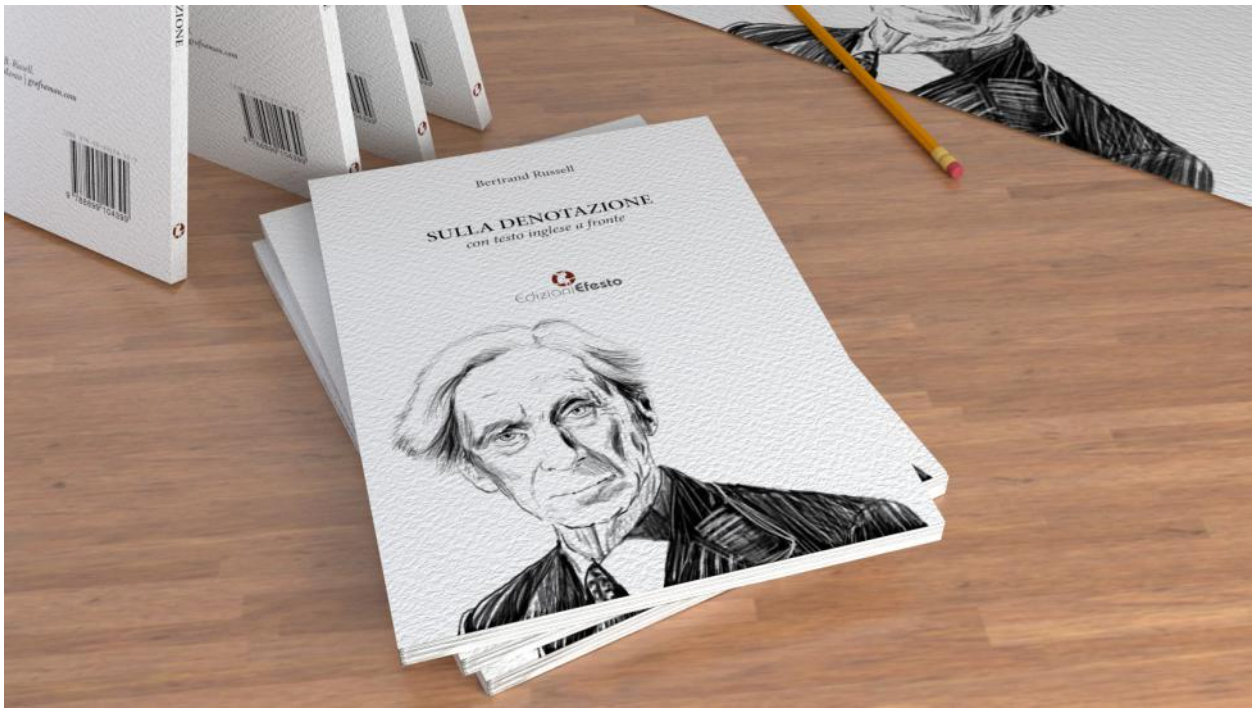
Quindi da qualsiasi proposizione possiamo trarre un'espressione denotante, che denota un'entità se la proposizione è vera, ma non denota un'entità se la proposizione è falsa. Ad esempio, è vero (almeno lo supponiamo) che la terra giri intorno al sole e falso che il sole giri intorno alla terra; quindi "la rivoluzione della terra intorno al sole" denota un'entità, mentre "la rivoluzione del sole attorno alla terra" non denota alcun entità.

Fine del Regno delle Non-Entità [1, p. 491]

L'intero regno delle non-entità, come "il quadrato rotondo", "il numero primo pari diverso da 2", "Apollo", "Amleto" ecc., può ora essere affrontato secondo Russell in modo soddisfacente. Tutte queste sono espressioni denotative che non denotano nulla. Una proposizione su Apollo significa ciò che otteniamo sostituendo al nome proprio il senso che il dizionario classico ci dice essere quello di Apollo, ad esempio "il dio del sole".

Tutte le proposizioni in cui si presenta Apollo devono essere interpretate dalle regole già esposte per le espressioni denotanti. Se "Apollo" ha un'occorrenza primaria, la proposizione che contiene l'occorrenza è falsa; se l'occorrenza è secondaria, la proposizione può essere vera. Quindi anche "il quadrato rotondo è rotondo" significa "c'è una ed una sola entità x che è rotonda e quadrata, e quell'entità è rotonda", che è una proposizione falsa non, come sostiene Meinong, una proposizione vera.

Russell estende l'analisi anche all'argomento ontologico di Anselmo: "L'Essere perfettissimo ha tutte le perfezioni; l'esistenza è una perfezione; quindi l'Essere perfettissimo esiste" diventa: "C'è una ed una sola entità x che è la più perfetta; e quella ha tutte le perfezioni; l'esistenza è una perfezione; di conseguenza quell'unica entità esiste". La prova non è però valida perché esigerebbe la dimostrazione (che invece manca) della pre-



messa "c'è una ed una sola entità x che è la più perfetta".

Russell nota inoltre che l'argomento può essere fatto valere anche per dimostrare in maniera assolutamente corretta che tutti i membri della classe degli Esseri perfettissimi esistono. Si può anche dimostrare formalmente che questa classe non può avere più di un membro. Tuttavia, assumendo la definizione della perfezione quale possesso di tutti i predicati positivi, si può provare in maniera quasi altrettanto rigorosa che la classe degli Esseri perfettissimi non ha neppure un membro.

La Teoria della Denotazione di Russell e le Definizioni Matematiche [1, p. 492]

Russell evidenzia quali sono le conseguenze della sua teoria sull'interpretazione delle definizioni che procedono per mezzo delle espressioni denotanti. La maggior parte delle definizioni matematiche sono di questo tipo; per esempio "(m-n) indica il numero che, sommato a n, dà m". Perciò m-n è definito come avente lo stesso senso di una determinata espressione denotante; le espressioni denotanti non hanno però alcun senso isolato. Quindi, la definizione in realtà dovrebbe essere: "Ogni proposizione che contiene m-n deve significare la proposizione che risulta sostituendo a (m-n) il numero che, sommato ad n, dà m".

La proposizione risultante viene interpretata secondo le regole già date in precedenza per interpretare proposizioni la cui espressione enunciativa contiene una espressione denotativa. Nel caso in cui m ed n siano tali che ci sia un numero x ed uno solo che, sommato ad n, dà m, allora c'è un numero x che si può sostituire ad m-n in qualsiasi proposizione che contiene m-n senza con questo alterare in alcun modo la verità o la falsità di tale proposizione. In altri casi, però, tutte le proposizioni in cui m-n ha una occorrenza primaria sono false.

Conseguenze per la Teoria della Conoscenza[1, pp. 492-493]

Un risultato interessante della sua teoria del denotare per Russell è questo: quando c'è qualcosa di cui non abbiamo conoscenza diretta, ma che ci viene solo definita mediante espressioni denotanti, allora le proposizioni in cui questa cosa è introdotta per mezzo di una espressione denotativa non contengono davvero questa cosa come costituente, ma contengono invece i costituenti espressi dai vari termini che compongono l'espressione denotante.

Quindi in ogni proposizione che possiamo apprendere (cioè non solo in quelle di cui possiamo asserire la verità o la falsità, ma in tutte quelle che possiamo concepire), tutti i costituenti sono in realtà entità di cui abbiamo una conoscenza diretta.

Ora cose come la materia (nel senso in cui ne parla la fisica) e le menti di altre persone sono noti a noi solo per mezzo di espressioni denotanti, vale a dire che non le conosciamo per apprendimento diretto ma li conosciamo come ciò che che ha determinate proprietà.

Quindi, sebbene possiamo formare funzioni proposizionali C(x) che devono essere valide di una determinata particella materiale oppure della mente di una determinata persona, tuttavia non abbiamo conoscenza diretta delle proposizioni che affermano che queste cose da noi conosciute debbono essere vere (reali) perché non possiamo apprendere direttamente le entità reali interessate.

Quello che sappiamo è che "Il tal dei tali ha una mente che ha tali e tali proprietà", ma non sappiamo che "A abbia tali e tali proprietà", dove A è la mente in questione. In tal caso, conosciamo le proprietà di una cosa senza conoscere direttamente la cosa stessa, e senza, di conseguenza, conoscere una singola proposizione di cui la cosa stessa sia un costituente.

Troppe Complicazioni?

La prima cosa che desta qualche perplessità nel ragionamento di Russell è proprio la teo-

ria generale delle espressioni denotative. In una teoria che si fermasse al piano del linguaggio ordinario le espressioni denotative (come le altre parti delle proposizioni) hanno senso e hanno senso le proposizioni che sono da esse costituite. Tutto sarebbe più facile e del resto in questo contesto sarebbe più condivisibile la stessa teoria dell'atomismo logico che Russell svilupperà successivamente.[6] Perché mai invece ci dobbiamo inoltrare nel ginepraio dei rapporti tra linguaggio ordinario e linguaggio formale, perché dobbiamo ipotizzare che l'unità significante della proposizione sia costituita da sintagmi senza senso quando poi dobbiamo spiegare come da sintagmi senza senso sorgano unità significanti?

Intendiamoci, una teoria del genere non è impossibile. Il punto però è vedere dove batta la lingua di Russell (e dedurre quale sia il dente che gli duole, in altre parole quale sia la sua motivazione fondamentale). A questo proposito, a parere di chi scrive, in Russell non esiste una teoria generale delle espressioni denotative che non prenda le mosse dalle aporie che Russell individuerà più avanti nella parte speciale di questa teoria, cioé quella che tratta le descrizioni definite. Reduce dalla scoperta dell'antinomia che porta il suo nome in campo logico-matematico,[7 pp. 166-175] Russell vuole evitare a tutti i costi che sorgano contraddizioni in altri contesti di elaborazione teoretica. Egli però passa da un contesto che comunque era il più controllato dal punto di vista del linguaggio ad un altro contesto ben più esteso e sfumato (quello del linguaggio storicamente condiviso che viene chiamato usualmente naturale oppure ordinario[8] quando è invece costituito da sistemi dinamici in cui il fattore culturale e storico gioca un ruolo essenziale). Quando dopo una giocata sfortunata si alza così la posta, bisognerebbe fare attenzione a non seguire troppo fiduciosamente il giocatore. Se ciò che Russell paventa è la contraddizione sarebbe forse meglio rassicurarlo sulla contraddizione.[9]

L'Inflazione dell'Insensato

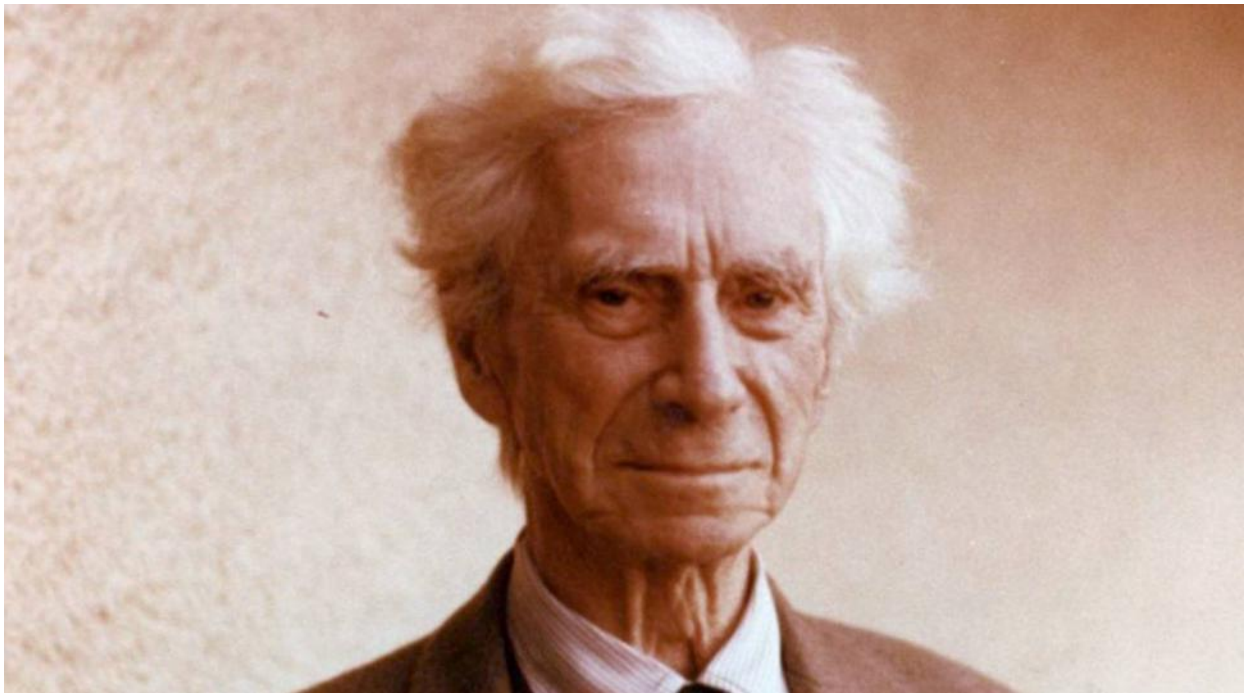
Anche perché la tesi per cui le espressioni denotative sono, isolatamente considerate, prive di senso a mio parere è sbagliata. Certo, se uno entra in una stanza e alle persone sedute dice "Tutti gli animali", la risposta che si merita è un "Beh?" nel senso che, per promuovere l'interlocuzione, bisognerebbe quanto meno completare l'espressione e trasformarla in un enunciato. Tuttavia ciò non implica che "Tutti gli animali" sia priva di senso, tant'è che noi siamo in grado di distinguere il senso di tale espressione da quello di "Alcuni animali" e da quello di "Tutti i vegetali" e da questa capacità di distinzione derivano molte conseguenze semanticamente rilevanti.

Possiamo dire forse che queste espressioni non hanno senso compiuto, che siano semanticamente insature, non possiamo però dire che siano prive di senso. È probabile che bisogna elaborare una teoria del senso delle espressioni che, come già nella questione della distinzione tra vero e falso, tra senso compiuto e nonsenso individui dei gradi intermedi (magari facendosi aiutare dalla teoria dell'informazione). Bisogna però a questo proposito evitare di inflazionare il nonsenso come fa Russell in questo frangente e come i Neopositivisti poi insistono[10, pp. 150-151, 212-216, 234-270, 281-289] a fare per ragioni più pregiudiziali che genuinamente teoretiche.

Ovvio che l'istanza semplificatrice ed antireligiosa vorrebbe mandare al macero i tanti volumi di metafisica scritti in tutti questi secoli, ma forse la strategia dell'"I don't understand" dopo qualche decennio mostra la corda. Le varie filosofie del linguaggio ordinario[11, pp. 49-56] hanno da questo punto di vista fatto una buona opera di ricontestualizzazione che evidenzia come il linguaggio non si possa trattare con la penna rossa e blu.

Linguaggio Puro, Vergine sì...ma di Norimberga

Il tentativo di fare un'analisi linguistica non descrittiva ma correttiva da parte di Russell necessita di un linguaggio paradigmatico cui



adeguare gli enunciati del linguaggio storicamente condiviso e si pone il problema della costituzione di questo linguaggio ideale che è il linguaggio stesso della logica. Non vogliamo in questa sede approfondire la nozione e l'uso di variabile, funzione proposizionale, implicazione che Russell mette in campo in questo saggio. Si dovrebbe fare, prima di intraprendere questa analisi, una comparazione tra i diversi tentativi di formalizzazione (Frege, Boole e Schroder, Peano e Russell, Burali-Forti, la Scuola di Leopoli, in parte Leibniz e Peirce) e delle riflessioni logico-filosofiche che li hanno accompagnati. Bisogna individuare all'interno di questi percorsi le opzioni non esplicitate come tali e dunque le scelte effettuate prima di applicare queste griglie al linguaggio storicamente condiviso. Ad es. per quanto riguarda Russell bisogna anche vedere se la riflessione fatta nei *Principles* sia compatibile con il mutamento di prospettiva messo in atto in *On Denoting* o se bisogna andare a vedere l'introduzione ai *Principia* (scritta anni dopo).[12]

Non dimentichiamo che la critica che Russell fa a Meinong in *On Denoting* è più propriamente una critica fatta alla propria concezione del denotare espressa nei *Principles* (una posizione per certi versi più radicale di quella di Meinong).[7, p. 89] Soltanto fatta propria questa riflessione si può valutare con più cognizione di causa se la traduzione degli enunciati dal linguaggio ordinario a quella formale o semiformale siano l'accesso al senso vero degli enunciati stessi o parafrasi spiegabili solo alla luce di una operazione più ideologica che logica. Senza il conforto di tale doveroso percorso ad un tempo analitico ed ermeneutico non si può che sospettare che Russell, nel tentativo di rafforzare la portata correttiva della logica (compromessa dalle antinomie) associ agli strumenti di tortura del linguaggio ideale quelli occamistici che adeguano il linguaggio ordinario ad esigenze empiriche (non a caso le metafore parlano del rasoio di Occam[13, p. 35] e della barba di Platone[14, p. 3] o addirittura della giungla di Meinong,[15 p. 5,6] tutte cose da tagliare o da trinciare).

L'Unico e le sue Proprietà

Anche la scelta delle descrizioni definite come oggetto di riflessione andrebbe approfondita, soprattutto relativamente all'assunzione che la descrizione definita rimandi ad un solo ed unico oggetto che cada sotto il concetto coinvolto nella descrizione stessa, per cui se parli dell'attuale re di Francia stai parlando di

un unico individuo e non più d'uno. Prima facie sembra un'inferenza logica rigorosa. Ha tuttavia la controintuitiva conseguenza che una proposizione che riguardi una descrizione definita (tipo "L'attuale re di Francia è calvo") possa essere falsa in tre modi diversi ovvero se l'attuale re di Francia non è calvo, se non si dà nessun attuale re di Francia e se si dà più di un attuale re di Francia.

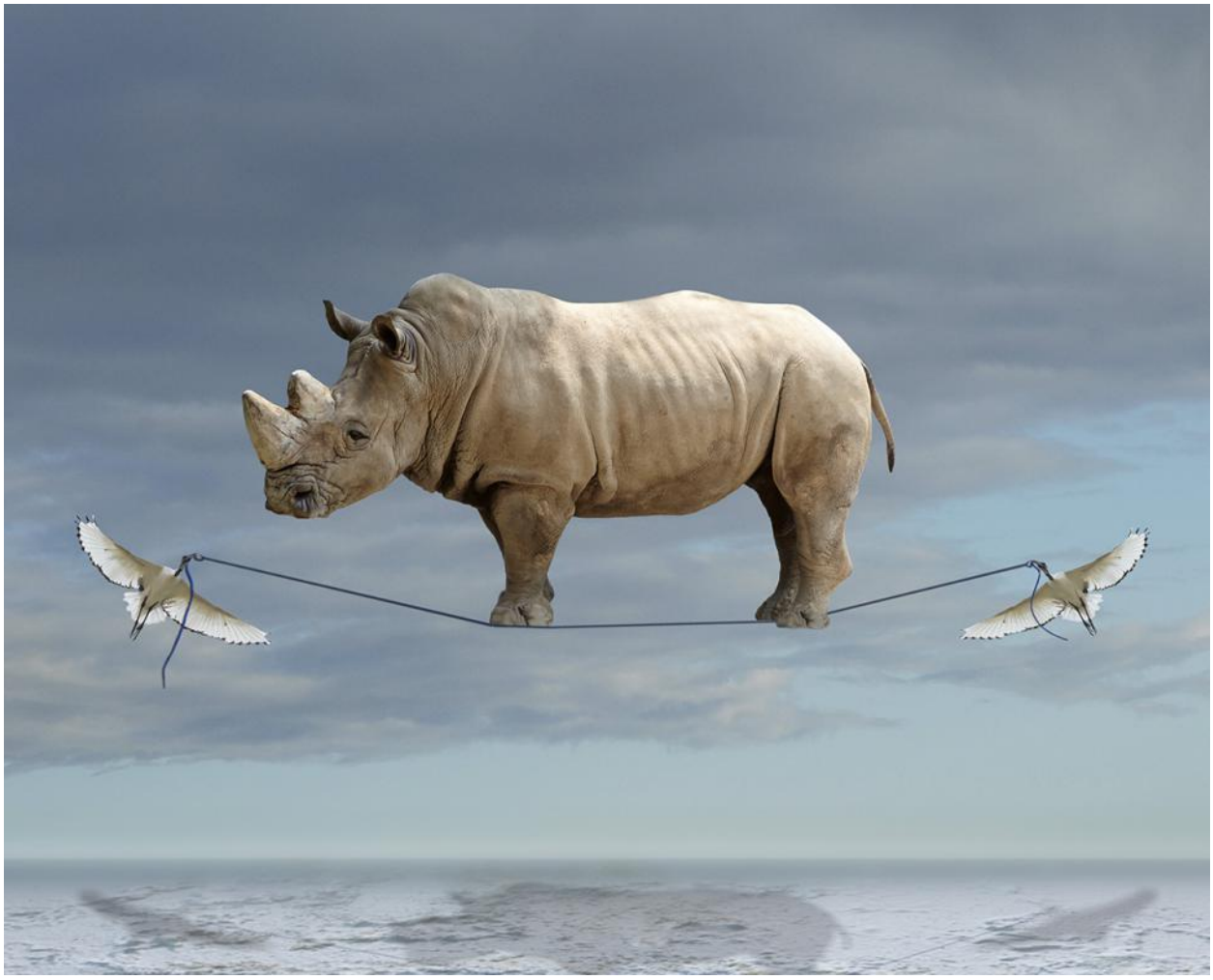
Quest'ultima evenienza è stata per certi versi contrastata da Strawson[16] che ha notato che nei concreti contesti di comunicazione l'uso della descrizione definita spesso non implica questa unicità. Sembrerebbe che queste due posizioni siano conciliabili ipotizzando che la descrizione definita, quando i parlanti sanno che a cadere sotto il concetto coinvolto nella descrizione sia più di un oggetto, sia una sorta di abbreviazione per descrizioni più lunghe che sarebbero stavolta realmente definite. Tuttavia, proprio a questo proposito, un meinonghiano (almeno come lo descrive Russell) avrebbe problemi con l' implicazione dell'unicità. Infatti, se è vero che la teoria di Meinong ritiene che qualsiasi espressione denotativa grammaticalmente corretta denoti un oggetto, allora il meinonghiano deve considerare oggetti "L'attuale re di Francia", "L'attuale re di Francia calvo", "L'attuale re di Francia capellone" ma il secondo ed il terzo (se si accetta l'implicazione dell'unicità) non consentono di accettare il primo (che dovrebbe essere unico).

A questo punto dovremmo dire o che questa sarebbe un'altra contraddizione dei meinonghiani o che l'implicazione dell'unicità sia una mossa che già comprometterebbe (o assicurerebbe) il risultato. Quale opzione scegliere? Anche perché quello che Russell pretende dalle descrizioni definite non è l'unicità ma la singolarità che sono due cose forse non del tutto equivalenti, tanto è vero che noi possiamo dire "le uniche due", "le uniche tre" etc. e tanto è vero che esistono le descrizioni definite plurali ("Le Ninfe") le quali sono tali da un lato (la molteplicità denotata esaurisce gli oggetti cadenti sotto il concetto) e indefinite dall'altro (non si sa nemmeno quante siano). Da ciò potremmo inferire che non sia il carattere definito della descrizione ma il numero singolare dell'articolo a determinare il carattere unario dell'oggetto denotato. Per non tacere del fatto che noi diciamo "Il leone" non per parlare di un unico esemplare ma per parlare della specie animale (oppure del concetto oppure della classe dei leoni).

Attenzione, non sto dicendo che Russell abbia torto ma stiamo dissodando ancora il

terreno, stiamo constatando che, per parlare di *On Denoting*, dobbiamo parlare di tante altre cose. Continuando la nostra disamina, più che a moltiplicare gli enti senza necessità, la descrizione definita servirebbe a ridurli senza necessità dal momento che impedirebbe di far cadere più oggetti sotto un concetto. Un meinonghiano dovrebbe cioè utilizzare descrizioni indefinite, così può ingrandire ancora di più il suo "giardino" ontologico. Allora però perché Russell, volendo sbarazzarsi della tutela meinonghiana, si concentra sulle descrizioni definite? Probabilmente perché la descrizione definita consente di individuare un oggetto (se non lo individui a che scopo parlare della sua esistenza o delle sue proprietà?). Essa sarebbe una scorciatoia in questo senso (invece di determinare tutte le proprietà di un oggetto si limiterebbe a evidenziare un concetto sotto cui questo oggetto cade unico).

È proprio vero però che la descrizione indefinita (con l'articolo indeterminativo o l'aggettivo indefinito) sia ambigua (come direbbe l'aggettivo scelto da Russell)? Il filosofo inglese nel preferire le descrizioni definite forse ha peccato di favoritismo, visto che anche la descrizione indefinita ha il suo fascino. Tuttavia l'ambiguità di quest'ultima ha più una valenza epistemica che non ontologica (o aletica se vogliamo chiamarla così) dato che quando diciamo "ho visto un uomo" noi abbiamo comunque visto un uomo ontologicamente determinato, solo che non conosciamo (o non riteniamo rilevanti) le sue altre proprietà. Perciò escluderla dall'analisi delle tesi meinonghiane non è stata forse una scelta del tutto azzeccata. Anche perché descrizioni definite ed indefinite in questo caso vanno studiate insieme, visto che Russell usa le seconde per esplicitare il senso degli enunciati in cui compaiono le prime.



Delle Contraddizioni (non Solo di Meinong)

Russell dice che gli oggetti di Meinong tendono a violare il principio di non contraddizione (le traduzioni "sono tali da violare" o "violano manifestamente" sono iperboliche perché non vogliono cogliere la sfumatura di potenzialità del termine "apt" ed inoltre non tengono conto del "sometimes" proferito a questo proposito più avanti), poi però ammette, parlando del terzo rompicapo (quello sulla differenza non sussistente) che "Sembrerebbe che negare l'essere di una qualsiasi cosa debba essere auto-contraddittorio; ma abbiamo visto, in connessione con Meinong, che ammettere l'essere (degli oggetti) a volte porta anch'esso a contraddizioni".

Se ammettiamo questo stato di cose vediamo che negare qualcosa (qualsiasi cosa!) porta sempre (qualsiasi cosa!) ad autocontraddizioni (qui Russell anticiperebbe le posizioni neoparmenidee di Emanuele Severino),[17, pp. 27,28] mentre ammettere gli oggetti di Meinong porta talvolta a contraddizioni. Perché dunque Russell si dirige verso la sua complicata teoria della denotazione? Tra il sempre e il talvolta non era meglio il talvolta? Non poteva dirigersi verso gli oggetti di Meinong e coniare un principio *ad hoc* per evitare le contraddizioni?

Forse a Russell non piacevano le soluzioni *ad hoc* e del resto nemmeno con le antinomie logico-matematiche aveva scelto la più facile (si fa per dire) strada di Zermelo e Fraenkel. [18 pp. 34, 43-88] Potremmo dire che Russell fosse troppo filosofo per non cercare una soluzione che rendesse le contraddizioni impossibili da dedurre (senza l'aiuto di un assioma *ad hoc*). Possiamo però dire che la sua soluzione fosse logica ed elegante (visto che funziona più come una mannaia che come un bisturi)? La verità è che la strada di Russell va quasi necessariamente verso un empirismo radicale ed il sacrificio teoretico è eccessivo per una buona quantità di filosofi (e anche di matematici).[19, p.29] Come ho tentato di evidenziare si tratta di un sacrificio non necessario, a meno di nuovi argomenti.

La Denotazione del Senso ed il Senso della Denotazione

Russell dice che sia l'espressione sia il senso denotino la denotazione. Frege dice una cosa del genere? Ad una superficiale consultazione parrebbe di no. L'espressione esprime un senso e denota una denotazione (il senso cioè non denota alcunché). Anche se quando si dice che il senso di una espressione è lo strumento grazie al quale questa denota un oggetto una possibilità ci sarebbe (a questo punto potremmo scomodare la questione quodlibetale di chi uccida il fuggiasco, ovvero la freccia o l'arciere). Sembra comunque che Russell quasi sovrapponga alla distinzione di Frege quella sua propria tra concetto come tale e ciò che il concetto denota. Forse questa sovrapposizione influenza tutta la critica di Russell a Frege. Dire che anche il senso denoti la denotazione potrebbe infatti implicare che, in assenza di denotazione, il senso non porti da nessuna parte e svanisca anch'esso. Mentre in Frege c'è un'espressione che da un lato esprime un senso e dall'altra denota un oggetto (e dunque la mancanza di denotazione non coinvolge il senso), in Russell il senso è ancillare alla denotazione e dunque viene coinvolto dalla sua assenza.

D'altra parte sembra che Russell prenda sul serio la tesi per cui parlare di un oggetto implica la sussistenza dello stesso, per cui in mancanza della denotazione non si sta parlando di nulla (possiamo dunque dire che l'espressione manchi addirittura di senso). Il possibile malinteso di Frege da parte di Russell ha una conferma indiretta nel fatto che, quando Frege dice che l'espressione denotativa priva di denotazione denota la classe nulla, Russell non colga la pregnanza di questa tesi ed anzi la consideri come una sorta di rattoppo. La differenza tra l'opzione russelliana e quella fregeana è che per la prima l'espressione non ha senso ma la proposizione sì

(ed è meramente falsa anche se questa tesi presupporrebbe in realtà l'argomentazione complessiva di Russell come già svolta ed accettata) mentre per la seconda l'espressione conserva il suo senso (anche in assenza di denotazione) ma la proposizione potrebbe mancare di senso. Qui si vede come la dicotomia manichea tra senso e nonsenso possa essere fuorviante. Mentre un rapporto più sfumato e graduato potrebbe darci più utili indicazioni.

Da un lato infatti in una prospettiva fregeana non è che abbiamo una assoluta mancanza di senso. Anzi in caso di assenza di denotazione, non è che la proposizione sia senza senso quanto piuttosto non ha senso porsi il problema se sia vera o no; si tratta però di due situazioni alquanto differenti. D'altro canto la conservazione del senso dell'espressione in assenza di denotazione potrebbe essere una modalità attraverso la quale si possa correlare ad ogni espressione denotativa un oggetto (solo bisogna di volta in volta attribuire tale oggetti ad una dimensione diversa seconda che l'espressione abbia denotazione o meno).

Russell fa anche un altro esempio che potrebbe illuminarci, ovvero l'implicazione "Se U è una classe unaria, la U è un U" ma anche quella più abbordabile "Se Ferdinando non annega, Ferdinando è il mio unico figlio". Il suo argomento è che queste proposizioni molecolari non perdono senso per il fatto che la loro premessa sia falsa. Il punto, come abbiamo visto, è che Russell e forse lo stesso Frege (o Strawson) danno alla mancanza di senso una valenza così radicale da trovarsi costretti a problematizzare una posizione che in sé non comporta tutti questi problemi.

Quanto alla ulteriore critica che Russell fa alla distinzione di senso e denotazione, va notato che Russell sostiene che quando desideriamo parlare del senso di una espressione in quanto opposto alla sua denotazione, il modo naturale di farlo consiste nell'usare le virgolette. Questa è una posizione che suscita qualche perplessità dal momento che quando mettiamo le virgolette denotiamo l'enunciato ma non il suo senso. Russell si riferisce forse alla tesi di Frege secondo la quale riportando con le virgolette quello che per la grammatica è il discorso diretto (il quale, riportando il discorso di uno che è altro da chi scrive, è in realtà indiretto) ciò che viene denotato è il senso. Tuttavia questa tesi non riguarda le descrizioni quanto piuttosto le proposizioni e dunque bisogna fare attenzione a trasporla a livello di parti del discorso. Senza contare il fatto che l'uso delle virgolette è nei due casi diverso: l'uno appunto denota una espressione verbale o scritta ad esempio in un trattato di linguistica, l'altro riporta il discorso di una persona (reale o immaginaria) che non è lo scrivente all'interno di un contesto narrativo. Sovrapporre i due usi potrebbe avere conseguenze fuorvianti.

Il resto dell'argomentazione di Russell andrebbe analizzato alla luce di questo sfalsamento e facendo attenzione appunto a queste possibili conseguenze. Non lo faremo in questa sede. Faremo notare solo che Russell

simboleggia un'espressione che denoti qualcosa di esterno al linguaggio con C e dice che quando usiamo C stiamo parlando della denotazione. Il punto è che se volessimo esplicitare C dovremmo usare le virgolette, ma una volta usate le virgolette ci stiamo riferendo all'espressione stessa. Noi cioè possiamo usare C (e per usare C non dobbiamo dire "C" ma scrivere l'espressione senza virgolette) ma se la menzioniamo ci troviamo già a livello metalinguistico. Ovvero noi vogliamo considerare C come l'equivalente di una espressione denotativa che si riferisce ad un oggetto ma, alla fine, usiamo di fatto C per denotare l'espressione e non l'oggetto.

Del resto non è un caso che se chiediamo il senso di una espressione ciò che ci viene dato è un'altra espressione che ha un suo senso e che si spera sia equivalente al primo. Del resto non è un caso che Wittgenstein nel suo *Tractatus* dissolva il senso e riduca tutto al rapporto tra linguaggio e mondo (e se il mistico fosse proprio il senso?).[13, pp. 47, 59] Sembrerebbe che Russell nel criticare la distinzione tra senso e denotazione abbia sfiorato la questione del rinvio infinito del segno (ovvero la semiosi illimitata di Peirce)[20, pp. 114-123] senza però essere del tutto consapevole della sue implicazioni. Sarebbe però strano per chi aveva studiato vecchie antinomie e ne avesse elaborata una del tutto nuova (a parte la presunta paternità di Zermelo[21, p. 115]). Tuttavia questa oscillazione tra C e "C" implica una possibile confusione soggiacente alla critica stessa e ciò rende la sua argomentazione una sorta di terreno minato che, come abbiamo detto, al momento non ci sentiamo di affrontare. Russell però ha avuto il merito di intuire che la distinzione tra senso e denotazione ha a che vedere con la distinzione dei livelli di linguaggio e perciò ha in sé una potenziale antinomia.

La Questione Scottante dell'Autore di Waverley

Nel primo rompicapo vediamo Russell dimenticare che l'identità tra Scott e l'autore di

Waverley stabilisce una sola denotazione ma due sensi diversi. A tal proposito si ha assoluta sostituibilità *salva veritate*? Siamo cioè partiti dal fatto che l'identità tra Scott e l'autore di *Waverley* può incrementare la conoscenza e poi proviamo a fare una sostituzione all'interno di un contesto epistemico? È ovvio che il risultato sia paradossale. Russell però lo utilizza per portare acqua al suo mulino. C'è però dell'altro: "Scott è uno scrittore" è una proposizione predicativa. "Scott è Scott" è una identità. "Scott è l'autore di *Waverley*" cosa è? Da un lato l'unicità di Scott nel cadere sotto il concetto fa pensare all'identità (e Frege così sviluppa il discorso), dall'altro il fatto che Scott cada sotto il concetto (anche se unico, ma la U è un U direbbe Russell) fa pensare alla predicazione (e Russell fa bene a rimarcare la distinzione tra nome proprio e descrizione definita anche se in questo saggio risolve il nome proprio in una descrizione abbreviata). A questa ambiguità si associa il primo rompicapo.

Russell usa il suo formalismo per dire che se dico "Scott era un uomo", questa è un'affermazione della forma "x era un uomo" ed ha "Scott" per soggetto. Ma se dico che "l'autore di *Waverley* era un uomo" questa non è un'affermazione della forma "x era un uomo" e non ha "l'autore di *Waverley*" per soggetto. Non discuto se ci sia differenza (a prima vista la contesterei). Il punto è: questa differenza rimanda ad una differenza analoga che sia rilevante nella nostra discussione o evidenzia solo una specificità interpretativa conseguente all'uso del formalismo che a Russell sembra risolutivo?

Anche in tal caso si rischiano implicazioni fuorvianti, spesso comuni al furore rivoluzionario successivo all'introduzione di una neolingua. Il punto è che il rapporto tra una lingua ed un linguaggio non deve essere troppo dissimile da quello (concepito orizzontalmente) tra una lingua ed un'altra lingua. Altrimenti, se si comincia a parlare di superiorità di un linguaggio o di una lingua, Russell ed Heidegger rischiano di somigliarsi al ribasso. [22, p. 23]

Dal fatto che sia possibile produrre un enunciato molecolare, equivalente a quello contenente una descrizione definita, nel quale questa descrizione definita sia dissolta, Russell deduce che la descrizione definita non sia equivalente ad un nome proprio, non sia necessaria ed in sé non abbia senso. Ci dobbiamo chiedere a questo proposito se la descrizione definita sia un complesso enunciativo o se sia il senso di tale complesso enunciativo. Russell vorrebbe negare questa seconda possibilità ed asserisce che si tratti di un complesso enunciativo senza senso considerato isolatamente. Eppure egli stesso dice che il senso di un nome proprio consista proprio di una descrizione definita. Accantonando un attimo la questione della coerenza della posizione russelliana, il punto è se omettendo l'espressione denotativa noi possiamo concludere che tale espressione sia senza senso. Ebbene questa conclusione non sembra obbligatoria a chi scrive, sempre che la dissoluzione del senso sia automaticamente garantita dalla scomposizione dell'espressione enunciativa. Sarebbe in quest'ultimo caso come dire che una cifra aritmetica sia priva di senso perché le espressioni in cui essa occorre hanno la stessa denotazione di altre espressioni in cui essa sia assente. Come se, potendo usare queste al posto di quelle, il senso di quelle diventasse un qualcosa tale da poter essere rimosso. Ma è così?

Non Sono ma (lo) Stato sono Io

Veniamo all'attuale re di Francia. Va detto che il terzo escluso (assieme al principio di bivalenza ad esso collegato) è un punto controverso della logica[23, pp. 2-8] anche perché a parere di chi scrive non c'è stata sinora una analisi approfondita e al tempo stesso filosoficamente divulgata del ruolo e delle implicazioni della negazione in logica.[24]

Russell comunque argomenta che due proposizioni apparentemente contraddittorie tra loro come tra "l'attuale re di Francia è calvo" o "l'attuale re di Francia non è calvo" preve-

dono invece il terzo che i meinonghiani vorrebbero escludere, un terzo caratterizzato dal caso in cui la descrizione definita non denoti alcunché. O, per meglio dire, visto che Russell non aderisce alla tesi di Frege, dal caso in cui la congiunzione di proposizioni (la proposizione molecolare) in cui si traduce l'enunciato con l'espressione denotativa è falsa dal momento che è falsa una delle tre proposizioni atomiche (atomiche?) costituenti tale enunciato la quale non è quella che asserisce se il re di Francia sia calvo o meno.

In altre parole Russell sostiene che "l' attuale re di Francia è calvo" o "l'attuale re di Francia non è calvo" sono in realtà congiunzioni costituite da almeno tre proposizioni atomiche e possono dunque essere false in almeno tre modi diversi. Oddio, Russell non dice proprio così ed il modo con cui traduce le due proposizioni apparentemente contraddittorie è solo uno di quelli possibili (basti guardare i testi di Strawson,[16, p. 201] Quine,[14, p. 7] Lycan[25, p. 19] ed altri). Una delle critiche che si possono fare a Russell circa il modo con cui ha tradotto l'enunciato con espressione denotativa è se effettivamente si possa dire che "L'attuale re di Francia è calvo" implichi il fatto che ci sia l'attuale re di Francia o piuttosto sia l'uso della espressione denotativa "L'attuale re di Francia" a presupporre il fatto che ci sia l'attuale re di Francia, soprattutto tenuto conto del fatto che nel primo caso si tratta dell'esistenza dell'attuale re di Francia mentre nel secondo caso si potrebbe trattare del fatto che più astrattamente l'attuale re di Francia sia un oggetto.

In questo scritto infine Russell ricorre alla dicotomia tra occorrenza primaria e occorrenza secondaria (collegata alla distinzione tra linguaggio oggetto e metalinguaggio). Egli traduce "L'attuale re di Francia non è calvo" in "C'è una entità che ora è il re di Francia e non è calva" (che sarebbe per Russell anch'essa falsa con la descrizione posta in occorrenza primaria) e poi evidenzia che la negazione di "L'attuale re di Francia è calvo" può essere anche "È falso che ci sia un entità che è ora il re di Francia e non è calvo" (che è vera con la descrizione posta in occorrenza secondaria ovvero nella proposizione del linguaggio-oggetto retta da "È falso che…").

Questa procedura è conosciuta come la distinzione di ambito di Russell e viene ben considerata (se non addirittura difesa) da Kaplan[26, p. 388] e da Kripke.[27, pp. 207-208] Non approfondiamo la questione ma da un lato la traduzione fatta da Russell non sembra perfetta nell'effettuare la scomposizione logica delle proposizioni considerate e dall'altro lato la distinzione di ambito non consente di individuare tutte le possibilità presenti di falsità di "L'attuale re di Francia è calvo". Alla fine la distinzione tra occorrenza primaria e secondaria sembra solo un pretesto per evitare che la descrizione definita sia l'argomento di una funzione proposizionale e per negare a livello metalinguistico l'oggetto che essa vorrebbe denotare (in modo da evitare paradossi). Quando forse si tratterebbe non tanto di dissolvere gli oggetti ma di cartografarli bene. [28, pp.237-273]

Le Differenze, l'Arme, gli Amori ed i Numeri

Russell asserisce che da qualsiasi proposizione possiamo trarre un'espressione denotante, che denota un'entità se la proposizione è vera ma non denota un'entità se la proposizione è falsa. Tuttavia facciamo notare che se diciamo "A e B differiscono" in questo caso non possiamo stabilire se abbiamo la differenza o le differenze (e questo data la presupposizione dell'unicità sarebbe un limite rilevante).

Quanto alle non entità sarebbe bene farci delle domande: come i nomi possono essere equivalenti ad espressioni senza senso come quelle denotative? Come si stabilisce una corrispondenza biunivoca tra nomi senza senso ed espressioni denotative senza senso? Una espressione denotativa non ha senso perché è essa il senso di un nome proprio (come ad es. in un dizionario di mitologia)? Una espressione denotativa che denota qualcosa

(tipo "L'attuale regina d'Inghilterra") è anch' essa senza senso? Come i nomi senza senso possono denotare degli oggetti, ugualmente espressioni denotative senza senso possono denotare degli oggetti? Se lo fanno, lo fanno come i nomi propri, per convenzione? Se lo fanno per convenzione, noi con esse non possiamo individuare nessun oggetto? Se uno domanda "Chi è Mattarella?" e l'altro risponde "il primo uomo che uscirà dal Quirinale in questo momento", questa espressione che è senza senso non mi servirà per individuare alcuna persona? Possiamo dire "L'attuale regina d'Inghilterra è l'attuale regina d'Inghilterra" se le due espressioni sono senza senso? Lo facciamo in base al fatto che denotano lo stesso oggetto? Per questo motivo non possiamo dire "L'attuale re di Francia è l'attuale re di Francia"? Essendo "Achille" un nome senza senso equivalente ad una descrizione senza senso ("il figlio di Peleo") noi non possiamo dire che "Achille uccise Patroclo" è falsa ed "Achille uccise Ettore" è vera ma si tratta di proposizioni false in tutte e due i casi per assenza di denotazione? Perciò un professore di letteratura chiedendo all'alunno "Chi uccise Ettore?" sta ponendo una domanda senza senso?

Russell qui anticipa il tentativo fatto da Quine[14, p. 9] di trasferire ai nomi propri quelle caratteristiche che qui abbiamo visto attribuire soprattutto alle descrizioni definite, ma nel fare questa operazione si individuano altre aporie soprattutto legate, come abbiamo visto, al concetto di mancanza di senso.

Quanto alla prova ontologica, Russell cerca di minarne la cogenza mettendo in dubbio che ci sia una ed una sola entità che sia la più perfetta. Ma se l'esistenza è la conclusione dell'argomento, cosa è quell'esserci che dovrebbe essere la sua premessa? Oppure il dubbio è sull'unicità? Ma se fosse questo la prova ontologica non potrebbe essere l'argomento che dimostra che, quanti che siano gli enti più perfetti, ne esista almeno uno (la nota a piè di pagina che egli aggiunge[1, p.491] sembrerebbe suggerirlo anche se lui attribuisce lo stesso rigore alla tesi che nega tale esistenza, ma questo vuol dire che egli avrebbe delle riserve anche sullo svolgimento dell'argomento, ma di questo egli non parla affatto)?

Infine, per quanto riguarda la matematica Russell dice che la definizione in realtà dovrebbe essere: "Ogni proposizione che contiene m-n deve significare la proposizione che risulta sostituendo a (m-n) il numero che, sommato ad n, dà m" invece che "(m-n) indica il numero che, sommato a n, dà m". Torniamo là dove la lingua batte: può un'espressione senza senso sostituire un'altra espres-

sione *salva veritate*? Mentre magari un'altra espressione senza senso questa sostituzione non la può effettuare…

Un'Ipotesi di Lavoro: una Teoria dei Livelli Ontologici

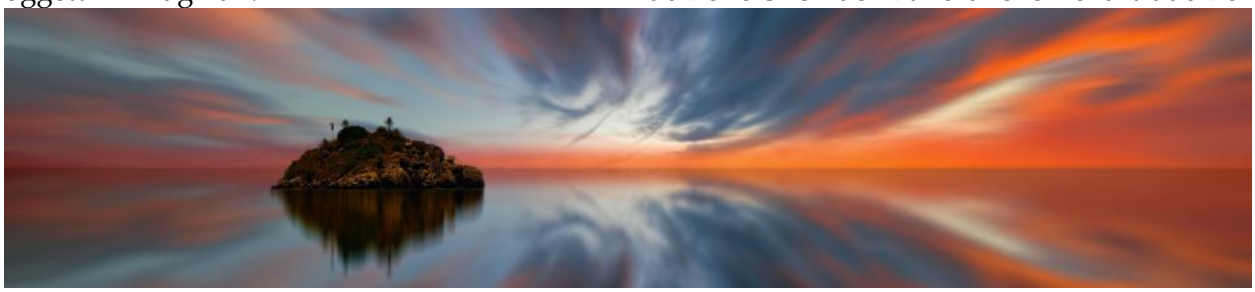
Un' ipotesi costruttiva (ma questo è un mero abbozzo) che eviti le mutilazioni del rasoio di Occam ma anche la barba incolta del meinonghianesimo potrebbe essere quella di postulare diversi livelli ontologici (alla maniera di Nicolai Hartmann):[29, pp.50-72] quello fisico più concreto caratterizzato da cose e da processi che coinvolgono cose (e si dovrebbe vedere se esso si possa assimilare al fenomenico o se questo costituisca un suo sottolivello), quello immaginale (proprio delle rappresentazioni), quello logico i cui oggetti (più astratti) siano tali che le proposizioni che li riguardano costituiscano sistemi coerenti. Sulla possibilità di inserire un livello ancora più comprensivo (con all'interno oggetti contraddittori ma logicamente addomesticabili) mi taccio per evitare ulteriori discussioni.

Ad ogni atteggiamento intenzionale corrisponderebbe un livello od un sottolivello ontologico: la percezione riguarderebbe oggetti fisici, la fantasia oggetti immaginali, il pensare oggetti logici, la credenza oggetti ipotetici (e dunque anch'essi logici). I livelli più astratti comprendono gli oggetti dei livelli più concreti (per cui specularmente un oggetto percepito può essere al tempo stesso immaginato e pensato). L'esistenza di un oggetto può essere negata ad un livello più concreto ma presupposta per questo ad un livello più astratto. Ad es. Pegaso potrebbe essere negato a livello fisico ma ricompreso nel livello degli oggetti immaginali.

La matematica tratterebbe di oggetti logici che sarebbero la denotazione di descrizioni a cui corrisponderebbero algoritmi (a "4 è la somma di 3 e 1" corrisponderebbe "3+1=4"). [30, p. 119] L'idea degli oggetti ipotetici potrebbe essere configurata come un rapporto tra oggetti logici ed oggetti fisici (l'atomo prima dei microscopi è un oggetto puramente pensabile). L'idea dei mondi possibili potrebbe essere considerata come un rapporto tra il livello immaginale e quello fisico. L'attuale re di Francia sarebbe un oggetto immaginale. Le opere della letteratura sarebbero come dei mondi di oggetti immaginali che hanno relazioni di relativa coerenza tra loro. [31, p. 154] L'inserimento di un parlante in un contesto comunicativo comporterebbe l'adozione di un universo di discorso che si collochi ad un livello meno comprensivo di quanto sia possibile (che escluda cioè alcuni oggetti dalla propria ontologia): in un forum dove si parla di *Star Wars*, il mitico Thor al momento non è contemplato e la sua esistenza sarebbe una sorpresa anche per Luke Skywalker.

Anche la Filosofia Analitica è Difficile da Tradurre

Va menzionato il fatto che, mentre Frege parla di *sinn* e *bedeutung* e Russell di *meaning* e *denotation*, i traduttori italiani si vanno a imboscare nella coppia senso e significato che in italiano sono quasi sinonimi. In questo disastro si avvicendano Corrado Mangione quando traduce Frege[32] ed Andrea Bonomi quando traduce Russell.[33] È una fortuna (e un po' una vergogna) che sia stato Stefano Zecchi,[4] usando il termine "denotazione", a salvarci dalla confusione. Le difficoltà di traduzione si evidenziano anche nella traduzio-



ne di *On Denoting* quando Russell dice "According to the view which I advocate, a denoting phrase is essentially part of a sentence, and does not, like most single words, have any significance on its own account".[1, p. 488]

Elena Bona, traduttrice per la Longanesi, mantiene intatta l'ambiguità del testo[34, p. 101] e traduce "Secondo la dottrina da me propugnata, una espressione denotante fa essenzialmente parte di un enunciato e non ha, come la maggior parte delle parole singole, alcun significato per conto suo". Massimo A. Bonfantini[35, p. 95] prende posizione e traduce "Secondo la concezione che io sostengo, una frase denotativa è essenzialmente parte di un enunciato, e per conto proprio, a differenza della maggioranza delle parole singole isolate, non ha alcun significato". Allo stesso modo Andrea Bonomi[33, p. 189] traduce "Secondo la concezione da me sostenuta, un sintagma denotativo è essenzialmente parte di un enunciato e, a differenza della maggior parte delle singole parole, non ha di per sé alcuna significanza". Se guardiamo alla traduzione di Elena Bona ci rendiamo conto che, a seconda dell'intonazione, noi possiamo dare l'idea che "like most single words" possa significare sia "come (invece) la maggior parte della parole singole" sia "al pari della maggior parte delle parole singole". Io preferisco quest'ultima traduzione perché Russell, soprattutto successivamente, teorizzava che i nomi propri non avessero senso ma al massimo si riferissero direttamente e convenzionalmente agli oggetti[36] (figurarsi quindi le altre parole singole) e tuttavia l'incertezza per me è grande perché la parentetica sta dopo l'ausiliare negativo e non dopo "have" quasi come avesse voluto enfatizzare la contrapposizione (oltre tutto appena dopo c'è il confronto contrappositivo tra l'espressione denotativa e il nome proprio "Scott" che è appunto una parola singola).

Da un lato questo potrebbe essere un argomento a favore del linguaggio formale che non ammiccherebbe a queste ambiguità. D'altro canto però possiamo dire che il pregio della filosofia analitica, quando essa torna all' ambiguo linguaggio condiviso, è quello in parte di chiarire i dilemmi ma anche di riproporli ad un livello più profondo.

Il Sosia del Russelliano

Ultimo paradosso. Partiamo dal fatto che una descrizione definita incorpori un concetto sotto cui cadano più oggetti. Abbiamo visto come in questo caso secondo il paradigma russelliano le proposizioni che ne derivano sono false ("la figlia di Ingrid Bergman è una fotomodella" è falsa perché le figlie di Ingrid Bergman sono più d'una). Ora pensiamo ad un russelliano che passi in rassegna tutte le espressioni denotative che non denotano nulla e ad ognuna di questa metta un contrassegno. Ebbene questo russelliano potrebbe vedere un sosia che in parallelo passi in rassegna le stesse espressioni apponendo loro, come medaglie, gli stessi contrassegni. Questa rassegna potrebbe essere illimitata e solo all' infinito questo sosia potrebbe rivelarsi come l'acerrimo nemico meinonghiano che, rinfoltendo la giungla di Meinong (va detto che in questi anni Meinong è stato rivalutato nella polemica con Russell)[37, pp. 31,75] e dunque partendo dal presupposto che sotto ogni concetto cadano più oggetti (se non infiniti), dovrebbe respingere qualsiasi descrizione definita gli capiti davanti. I due cioè si separerebbero prima solo se il russelliano riconoscesse una descrizione definita che denotasse qualcosa, ovvero solo quando fosse sicuro che sotto il concetto incorporato dalla descrizione cadesse effettivamente un solo oggetto. Forse gli andrebbe bene con la matematica. Ma nel mondo reale, da quando abbiamo visto due Papi che si tenevano sottobraccio.[38] abbiamo tutto il diritto di dubitare.

Un abbraccio a tutti, ma non indistintamente. Altrimenti avremmo parlato di descrizioni indefinite.

BIBLIOGRAFIA

[1] https://www.uvm.edu/~lderosse/courses/lang/Russell(1905).pdf

[2] VARZI, Achille, "Ontologia e Metafisica", in AA. VV. , *Storia della Filosofia Analitica,* Torino, Einaudi, 2002, pp.157-193.

[3] RUSSELL, Bertrand, *La mia Vita in Filosofia*, Milano, Longanesi, 1961.

[4] FREGE, Gottlob, "Senso e Denotazione", in AA. VV. (a cura di BONOMI, Andrea), *La Struttura Logica del Linguaggio*, Milano, Bompiani, 1973, pp. 9-32.

[5] MacCOLL Hugh, "Il Ragionamento simbolico", in RUSSELL, Bertrand, *Saggi Logico-filosofici*, Milano, Longanesi, 1976, pp.274-281.

[6] RUSSELL, Bertrand, *La Filosofia dell'Atomismo Logico*, Torino, Einaudi, 2003.

[7] RUSSELL, Bertrand, *I Principi della Matematica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.

[8] https://en.wikipedia.org/wiki/Natural_language

[9] BERTO, Francesco, BOTTAI, Lorenzo, *Che cos'è una Contraddizione*, Roma, Carocci, 2015.

[10] BARONE, Francesco, *Il Neopositivismo* Logico, Roma-Bari, Laterza, 1977.

[11] ANTISERI, Dario, *Filosofia Analitica e Semantica del Linguaggio Religioso*, Brescia, Queriniana, 1974.

[12] RUSSELL, Bertrand, WHITEHEAD, Alfred North, Introduzione ai Principia Mathematica, Firenze, La Nuova Italia, 1977.

[13] WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*, Torino, Einaudi, 1989.

[14] QUINE, Willard van Orman, "Su ciò che vi è" in QUINE, Willard van Orman, *Il problema del Significato*, Roma, Astrolabio Ubaldini, 1966, pp. 3-19.

[15] http://www.aphex.it/public/file/Content20150706_AphEx12ProfiliRoutleyCasati.pdf

[16] STRAWSON, Peter Frederick, "Sul Riferimento" in AA. VV. (a cura di BONOMI, Andrea), *La Struttura Logica del Linguaggio*, op. cit., pp. 197-224.

[17] SEVERINO, Emanuele, "Ritornare a Parmenide" in SEVERINO, Emanuele, *Essenza del Nichilismo*, Milano, Adelphi, 1982, pp. 19-61.

[18] GRANA, Nicola, *Uno Sguardo sull'Abisso*, Napoli, l'Orientale editrice, 2013.

[19] HILBERT, David, *Sull'Infinito*, Roma, Castelvecchi, 2013

[20] GALLIE, W. B., *Introduzione a Charles Sanders Peirce*, Firenze, Giunti-Barbera, 1965.

[21] LOLLI, Gabriele, *Nascita di un'Idea Matematica*, Pisa, Edizioni della Normale, 2013.

[22] http://www.eudia.org/wp/download.php?id=1043

[23] MARSONET, Michele, *Introduzione alle Logiche Polivalenti*, Roma, Edizioni Abete, 1976.

[24] GALVAN, *Non Contraddizione e Terzo Escluso*, Milano, Franco Angeli, 1997.

[25] LYCAN, William G., *Filosofia del Linguaggio*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2002.

[26] KAPLAN, David, "Che cos'è la Teoria delle Descrizioni di Russell" in AA. VV. (a cura di BONOMI, Andrea), *La Struttura Logica del Linguaggio*, op. cit., pp. 387-399.

[27] KRIPKE, Saul, "Riferimento del Parlante e Riferimento Semantico" in KRIPKE, Saul, *Esistenza e Necessità*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1992, pp. 202-228.

[28] MEINONG, Alexius, *Teoria dell'Oggetto*, Trieste, Edizioni Parnaso, 2002.

[29] HARTMANN, Nicolai, *Nuove Vie dell'Ontologia*, Brescia, Editrice La Scuola, 1975.

[30] PENCO, Carlo, *Frege*, Roma, Carocci, 2010.

[31] ECO, Umberto, *Lector in Fabula*, Milano, Bompiani, 1986.

[32] FREGE, Gottlob, "Senso e Significato" in FREGE, Gottlob, *Logica e Aritmetica*, Torino, Boringhieri, 1977 pp. 374-404.

[33] RUSSELL, Bertrand, "Sulla Denotazione" in AA. VV. (a cura di BONOMI, Andrea), *La Struttura Logica del Linguaggio*, op. cit., pp. 179-195.

[34] RUSSELL, Bertrand, "Il Denotare" in RUSSELL, Bertrand, *Saggi Logico-filosofici*, Milano, Longanesi, 1976, pp. 92-106.

[35] RUSSELL, Bertrand, "La Teoria della Denotazione" in RUSSELL, Bertrand, *Linguaggio e Realtà*, Bari, Laterza, 1970 pp. 79-104.

[36] http://www.notable-quotes.com/w/words_and_meaning.html

[37] RASPA, Venanzio, "Introduzione" in MEINONG, Alexius, Teoria dell'Oggetto, Trieste, Edizioni Parnaso, 2002 pp.13-77.

[38] https://www.ilmessaggero.it/video/speciale_papa/incontro_papi_francesco_benedetto_fratelli-119402.html

Aldo Oliveri

IL SEGNO DELLA COSCIENZA

LA COSCIENZA SEMBRA BANALE. È sempre con noi, per lo meno quando siamo in stato di veglia, la percepiamo come un tutt'uno con la nostra identità, con la nostra personalità e la riconosciamo presente nei nostri simili identificandola con la mente o, per lo meno, con una sua parte. Poi, però, risulta difficile definirla in maniera non ambigua, precisa e non generica. Ogni nostra attività (pensare, parlare, prendere una decisione, muoversi, sentire un'emozione, provare una sensazione) avviene al suo cospetto. Una volta coscienza e mente erano addirittura sinonimi, ora, con l'estensione dell'inconscio cognitivo, si considera la coscienza una modalità specifica della mente. Nei casi in cui, pur essendo svegli, è assente a causa di alterazioni dovute a malattie o per assunzione eccessiva di droghe o alcol, veniamo considerati incapaci di intendere e volere, non responsabili di quello che diciamo o facciamo, diventiamo semplici corpi in cui la mente, sfuggita al controllo della coscienza, si prende la libertà di farci fare quello che vuole.

Associamo la coscienza alla percezione, sensoriale ed emotiva, dell'organismo ed è proprio per questo che siamo propensi a riconoscerne un qualche grado agli altri animali mentre siamo restii a fare lo stesso con computer o robot, per quanto intelligenti possano sembrare. Secondo la neuroscienza non esiste pensiero senza un cervello sufficientemente complesso che lo generi e il dibattito concerne la specificità della coscienza umana rispetto a quella degli altri animali ed il perché, finora, non è stato possibile implementare una simile coscienza in un robot.

1. La Specificità della Coscienza Umana

LA DIVERSITÀ DELLA COSCIENZA UMANA viene identificata nel linguaggio verbale inteso come manifestazione di processi cognitivi complessi che implicano non solo la manipolazione di simboli attraverso la ricorsività ma anche la produzione creativa dei simboli stessi, cioè la nascita delle idee. Le tesi sull'origine del linguaggio come evoluzione dalle grida degli animali o dalla comunicazione gestuale e facciale degli stessi, non convince il linguista Chomsky.[1, p. 178] Pur riconoscendo la scientificità della teoria darwiniana dell'evoluzione, non la ritiene capace di spiegare la capacità, tutta umana, di acquisire la lingua cui si viene esposti culturalmente in tenera età. Ha, perciò, ipotizzato il possesso cognitivo innato, da parte degli esseri umani, di una Grammatica Universale, base comune delle grammatiche delle lingue umane,[2, p. 169] da spiegare con teorie scientifiche diverse da quella evolutiva, senza ricorrere all'adattamento biologico. Conseguenza quindi di un principio di autorganizzazione della materia organica che avverrebbe nei nostri cervelli, come sostenuto dal modello neurale della meccanica dei fluidi di Cherniak.[3, pp. 65-66]

Per altri autori, il linguaggio verbale è successivo alla nostra capacità simbolica che si sarebbe espressa già prima in forme diverse dal verbale, soprattutto sotto forma di rituali, ma anche con danze, religione, musica e rappresentazioni pittoriche. Per Langer sono tutte forme simboliche di conoscenza, di pensiero non discorsivo ma parti integranti della razionalità e, quest'ultimo, di pari dignità con il linguaggio verbale considerato l'*uscita* natura-

le di un solo genere dei processi simbolici, forse il più potente, di cui dispone l'essere umano per rappresentare le esperienze vissute, le emozioni.[4, p. 70]

Deacon individua nella selezione sessuale, sancita da una qualche forma di accettazione della collettività dei primi gruppi di ominidi, l'origine del rito. Questa ritualizzazione del rapporto di coppia ha permesso il passaggio dal concreto all'astratto e, per coevoluzione del linguaggio e cervello umano, ha portato alle nostre attuali capacità linguistiche. La spiegazione sessuale implica, ovviamente, il coinvolgimento emotivo dell'essere umano ma la loro espressione attraverso il linguaggio, per l'autore notevolmente meno efficace delle forme non verbali di comunicazione, sembra implicare una riduzione della intensità emotiva. Naturalmente il linguaggio, oltre che ad esprimere le emozioni ha anche la funzione di rappresentarle simbolicamente.[5, pp. 386-414]

Si presenta già qui la concezione del come le emozioni influiscano sul pensiero razionale facendo nascere quella rappresentazione simbolica sulla quale opera la deduzione logica. Anzi, più precisamente, la nascita intuitiva delle idee sembra essere il meccanismo attraverso il quale la coscienza permette all'organismo di diminuire l'intensità delle emozioni, di avere consapevolezza della situazione esperita, di valutare le conseguenze delle proprie azioni e prendere le decisioni adeguate.

La tesi che il pensiero, soprattutto nel prendere le decisioni, sia condizionato dalle emozioni è stata avanzata più volte anche da Damasio, che vede la coscienza come un processo omeostatico di adeguamento dell'organismo all'ambiente.[6, pp. 171-175] L'autore però distingue le emozioni secondarie dai sentimenti.[7, pp.142-146] Le prime sarebbero collegate a modifiche fisiologiche (detti marcatori somatici)[8, pp. 245-247] mentre i secondi sono concepiti come una sorta di rilettura delle emozioni a livello corticale che ce ne dà la percezione.

I sostenitori della cognizione incarnata sostengono, invece, un approccio sensorimotorio in interazione con l'ambiente secondo il quale è l'azione motoria la modalità diretta di percezione delle sensazioni, delle emozioni a loro collegate e dello stesso pensiero astratto. Viene così rifiutata ogni separazione tra mente e corpo.[9] Anche Alva Noë considera la coscienza non riconducibile alla sola attività neurale del cervello a sé stante ma solo in

quanto inserita in un modello dinamico di interazione che coinvolge anche il corpo e l' ambiente e che trae origine dalla vita, suo limite inferiore.[10] Kevin O'Regan, in particolare, fornisce una spiegazione coerente, in linea con l'approccio sensorimotorio, delle sensazioni e, in particolare, del come la visione sia frutto di questa interazione dinamica.[11]

Comunque, la coscienza, secondo Metzinger, sarebbe una sorta di interfaccia dell' organismo che gli permetterebbe di filtrare gli stimoli esterni. La conoscenza attiva tramite i sensi consentirebbe alla mente di elaborare le sensazioni del mondo esterno attraverso circuiti neuronali che lavorano in parallelo mentre la coscienza li assemblerebbe, costruendo una rappresentazione simbolica interna della realtà ed introducendo, attraverso la sincronizzazione dell'attività neuronale, l'illusione temporale del momento presente, dell'ora. Quello che apparirebbe, dunque, non è il mondo in sé ma la sua rappresentazione funzionale ai nostri bisogni. Tale costruzione avviene senza che l'organismo possa accorgersene poiché egli crederebbe di essere a contatto diretto con la natura. È, cioè, trasparente al suo portatore. L'esperienza ci apparirebbe data e non costruita. Un processo che fallisce, però, quando ci rendiamo conto che i nostri sensi ci traggono in inganno come nel caso dell'illusione ottica della matita apparentemente spezzata se immersa nell'acqua. In questi casi dubitiamo della nostra percezione della realtà come se essa fosse un'allucinazione od un sogno, un prodotto della nostra mente.[12]

La coscienza crea anche un senso di Sé poiché genera anche un'immagine interna trasparente del corpo dell'organismo, lo rende proprio e lo può controllare funzionalmente e globalmente. Con le parole di Metzinger: "L' esperienza cosciente di essere soggetto sorge nel momento in cui un singolo organismo impara a *schiavizzare se stesso*."[12, p.122] La soggettività individuale, le esperienze mentali coscienti fatte in prima persona in cui riconosciamo il nostro Sé, la nostra intima esperienza del vivere irriducibile agli stati cerebrali osservabili oggettivamente, costituisce il confine che la coscienza ha creato tra l'organismo e la realtà esterna, traslato mentale di quello corporeo. Il sentire i contenuti di tali esperienze, che in filosofia sono definiti *qualia*, non esprimibili in termini di concetti o parole, ha la sua radice nell'esperienza emotiva del soggetto.

Il pensiero astratto cosciente, a differenza della rappresentazione sensoriale, non è trasparente poiché è un prodotto della nostra mente. Esso ha due componenti, quella intuitiva che fa nascere l'idea e quella deduttiva che permette il riscontro della sua validità, o falsità, attraverso l'esame logico.

Il pensiero intuitivo comunque sorge dall' interazione affettiva dell'organismo con l'ambiente. Le esperienze che vive lo coinvolgono emotivamente, vengono comprese quando si traducono in idee e questo gli permette di ridurre la tensione emotiva. Quest'ultime possono considerarsi il punto di arrivo della conoscenza affettiva e quello di partenza della comprensione intellettuale.

La differenza tra noi e gli altri animali, pur tenendo conto del diverso sviluppo delle capacità sensoriali proprie di ogni specie, è solo una questione di grado poiché molti animali provano sensazioni ed emozioni e sono in condizione di soffrire anche se non possono tradurre il loro esperire in pensiero concettuale nella nostra stessa misura.

Il superamento del test di autoriconoscimento dello specchio di Gallup da parte di varie specie, che ha portato alla dichiarazione di Cambridge del 7 luglio 2012 del loro possesso della coscienza, non è determinante in quanto, secondo Dehane,[13, pp. 45-46] potrebbe anche essere conseguenza di un meccanismo inconscio che permette loro di apprendere come deve apparire il proprio corpo senza che ciò implichi necessariamente un'autoconcezione di sé. Lo stesso autore, però, considera probabile che tutti i mammiferi, e molte specie di uccelli e pesci mostrino un'evoluzione verso la coscienza. Di più, considera le scimmie, i macachi in particolare, capaci di pensare al passato ed i delfini, che mostra-

no il comportamento di chi sa di non sapere, possessori di una vera e propria autocoscienza. Anch'egli, però, considera qualificante della coscienza umana il linguaggio, cioè la capacità di produzione e manipolazione di parole o altri simboli che danno il vantaggio della rappresentazione, di pensare nuove idee più che quello della comunicazione delle stesse agli altri.[13, p. 329]

2. Ipotesi sull'Intuizione Empirica

MA DA DOVE HA ORIGINE L'INTUIZIONE? Penrose, con la sua teoria, denominata Orch-OR (riduzione oggettiva orchestrata), ipotizza che il pensiero intuitivo sia la conseguenza di un fenomeno quantistico: la riduzione della funzione d'onda. Cioè, il passaggio da una sovrapposizione di stati probabili non localizzati previsti dall'equazione di Schröndiger a quello reale localizzato come conseguenza di una misura o di un'interazione con l'ambiente. Il processo avverrebbe nei microtubuli della cellula (tubi costituiti da dimeri, una specie di scheletro della cellula costituita dalla proteina tubulina).

Penrose lega l'intuizione alla coscienza senza, con questo, esaurire la molteplicità delle sue funzioni ma individuando nella sua capacità intuitiva la possibilità di uscire dai limiti di un ragionamento computazionale e permetterci di comprendere la matematica. Secondo l'autore, l'intuizione potrebbe essere di tipo empirico, nascere dalle nostre modalità biologiche sviluppatesi nel corso dell'evoluzione ed essere strettamente connessa ai sentimenti. Questa intuizione empirica sarebbe la caratteristica della coscienza che ci permette anche la percezione di un tempo che fluisce irreversibilmente, in contrasto con le descrizioni della fisica attuale che usa un tempo statico, cioè una descrizione atemporale valida sia per il passato sia per il futuro senza distinzione.[14, pp. 427- 486]

Secondo altri scienziati, Penrose commette l'errore di confondere il tempo di rilassamento (fino a quando il microtubulo rimane eccitato) con il tempo di decoerenza (quello in cui gli stati quantistici rimangono sovrapposti, cioè coerenti). Nonostante ciò, con in più la difficoltà della coerenza di mantenersi in ambienti caldi e umidi come il cervello, la possibilità di fenomeni quantistici non è esclusa, soprattutto nelle modalità di trasmissione del segnale elettrico nei canali ionici anche se, allo stato attuale, non ci sono tali prove per il cervello.[15, pp. 168-171]

In effetti, le proprietà quantistiche della materia si manifestano solo quando gli oggetti sono vicini alla temperatura dello zero assoluto (-273° C). Altrimenti il movimento molecolare interagisce e, a temperatura ambiente, la perdita di questi effetti è quasi istantanea, avviene cioè la decoerenza.

Eppure secondo Al-Khalili e Mc Fadden essi sono la spiegazione di diversi fenomeni macroscopici che costituiscono l'oggetto di studio della biologia quantistica. La respirazione, la fotosintesi clorofilliana, la migrazione degli uccelli come il pettirosso e l'olfatto sono alcuni di quei fenomeni biologici che hanno la spiegazione più valida teorizzando che la natura abbia trovato il modo di conservare effetti quantistici nel mondo della vita, caldo e pieno di "rumori", conseguenza del moto molecolare, e di servirsene.[16]

Gli autori avanzano un'ipotesi speculativa di come la vita sconfigga la decoerenza. Sulla base di studi di altri ricercatori essi individuano nelle vibrazioni molecolari, in particolare per la fotosintesi clorofilliana, due tipi di rumori: quello bianco, di bassa intensità distribuito su tutte le frequenze e quello colorato, di alta intensità su frequenze determinate. La loro tesi è che i meccanismi quantistici avvengano proprio sfruttando queste vibrazioni. La fotosintesi clorofilliana ma anche l'azione enzimatica funzionerebbero quindi come una sorta di macchina termodinamica quantistica che sfrutta il disordine per utilizzare al meglio l'energia solare al fine della sopravvivenza.[16, pp. 295-308]

Anche per loro la funzione della coscienza è di permettere alla mente di percepire le idee ma respingono la modalità di Penrose perché

ritengono i microtubuli troppo grandi per poter avere un ruolo quantistico, pur condividendo che l'intuizione empirica costituisca la differenza tra cervello umano e computer capace, quest'ultimo, di eseguire solo computazioni in maniera seriale. Tuttavia, non escludono la possibilità di fenomeni quantistici nel funzionamento della mente ed anche loro individuano la sede nei canali ionici dei neuroni del cervello. Rilevano come questi flussi elettrici, presenti nei nervi del cervello, generino un campo elettromagnetico che lo avvolge e che ha la stessa informazione dei neuroni. La conseguenza sarebbe che proprio questo campo elettromagnetico possa svolgere il ruolo di coordinamento nell'attivazione sincronizzata in un rapporto di retroazione o di circolo autoreferenziale, con i nervi che lo generano e in una maniera specifica per ogni cervello. Questo campo potrebbe essere, secondo gli autori, la sede impalpabile della coscienza individuale di ciascun organismo.[16, pp. 263-267]

3. Il Limite della Robotica

DI LÀ DELLE MODALITÀ OPERATIVE DELLA COSCIENZA sembra apparire sempre più evidente come la funzione cognitiva dell'intuizione sia strettamente connessa con il sentire emozionale. È proprio la difficoltà ad implementare quest'ultimo in una macchina, in maniera autonoma e non simulata e riuscire poi a convertirlo in pensiero, a costituire il limite della robotica.

La possibilità di soffrire, di essere affetti dalle emozioni, cioè il patico, ha la sua radice nella natura biologica dell'essere umano, nel modo in cui si è evoluto a partire dalla cellula. Il mistero della coscienza trae la sua origine dall'altro mistero, quello della vita. Oggi, noi manipoliamo geneticamente la vita, senza preoccuparci troppo delle conseguenze ma non siamo capaci di riprodurre l'origine della vita stessa dalla materia inorganica (teoria abiogenetica). L'idea che i caratteri fisici e comportamentali individuali siano determinati dal corredo genetico è stata ridimensio-

nata dalla crescente importanza dell'epigenetica. Anche se si è scoperto che il gene FOXP2, situato sul cromosoma 7, ha un ruolo importante nel permettere il linguaggio umano, la sua sola presenza non è sufficiente a spiegare le modalità complesse di quest'ultimo.[17, pp. 38-41]

L'identificazione del DNA umano, avvenuto nel 2001, ha generato più domande che risposte. Il singolo carattere non è quasi mai determinato da un singolo gene bensì dall'interazione di una rete costituita da molti geni, dalle proteine e dall'ambiente in cui si cresce. L'effetto dei geni può essere positivo in un certo contesto, negativo in un altro o non averne proprio nessuno.[18, pp. 6-7]. L'epigenetica ha rivalutato l'influenza dell'ambiente capace di far variare l'espressione dei geni, cioè la proteina prodotta, senza variare la sequenza del DNA, cioè senza una mutazione del gene. Secondo Jablonka e Lamb, si può però arrivare ad ipotizzare una funzione "guida" delle variazioni epigenetiche reversibili sulle mutazioni genetiche adattive irreversibili, rendendole meno cieche di quanto preveda la teoria dell'evoluzione, anche se il dogma centrale della biologia molecolare[18, p. 39] (secondo il quale una variazione di sequenza del DNA implica la modifica della proteina prodotta mentre è esclusa la possibilità inversa, cioè che il mutamento di una proteina possa alterare il DNA) non è attualmente messo in discussione.

L'essere umano è dunque frutto della specifica storia evolutiva della vita su questo pianeta e la trasformazione dall'affettivo all'astratto è la caratteristica peculiare della coscienza umana, la sua manifestazione, il suo segno, derivato dalla sua natura biologica. Non si tratta di esaltare lo sciovinismo del carbonio, bensì di dimostrare che anche un' aggregazione di materia differente, presumibilmente basata sul silicio, possa esperire emozioni autonomamente e non solo simulate. In linea di principio nulla esclude la possibilità che la coscienza si manifesti anche in qualche altra forma di vita diversa dal carbonio ma sicuramente occorre un contesto differente che ne permetta la nascita. Occorre, cioè, un altro mondo, con un'evoluzione propria, diversa da quella attuale che ha prodotto noi. Probabilmente è più facile incontrare una forma di vita aliena, sviluppatasi in un pianeta lontano, che non produrre noi una vita artificiale degna di questo nome.

Dotare un robot d'intuizione empirica, cioé di poter trasformare le emozioni in idee, lo renderebbe simile all'essere umano ma la difficoltà sta proprio nella possibilità che il robot "senta" in maniera autonoma le emozioni.

Oggi noi sappiamo che la maggior parte dei processi mentali (percettivi, decisionali, motori, mnestici, ecc.) avviene in maniera del tutto inconscia.[19, Cap. V] I diversi circuiti neuronali preposti elaborano in maniera plurima e parallela tutte le nostre rappresentazioni ma solo alcune di esse diventano coscienti. Quest'ultime sono quelle su cui si focalizza la nostra attenzione mentre le altre rimangono escluse. In sostanza, l'inconscio propone e la coscienza seleziona. È vero anche che abilità apprese consapevolmente, dedicando loro molta attenzione, come ad esempio suonare uno strumento, a un certo punto sono espletate senza o con minima attenzione. Un problema cosciente che ci attanaglia produce un turbamento emotivo e quando raggiunge l'intensità giusta, superando una certa soglia ma non tanto da diventare ingestibile, costringe l'inconscio a trovare una soluzione, qualche volta giusta spesso sbagliata, che ci appare sotto forma di nascita di un'idea risolutiva. Dunque, il rapporto tra emozioni e coscienza è bidirezionale e, in condizioni di stabilità psicofisica, di natura cooperativa e non gerarchica. In ogni caso è indubbio che l'intensità dell'emozione provata guidi l'attenzione, la nostra concentrazione.

Nulla di questo reciproco scambio tra inconscio emotivo e coscienza simbolica sembra emergere nelle nostre macchine semplicemente perché non hanno la capacità di esperire emozioni autonomamente. Il tentativo di assimilare la mente umana al funzionamento seriale di un computer (cognitivismo computazionale) ha ceduto il passo alla simulazione,

con reti neurali artificiali, del funzionamento in parallelo dei processi mentali inconsci (connessionismo) ed il progetto dell'Intelligenza Artificiale a quello di Vita Artificiale, cioè alla costruzione di un contesto che riproduca le relazioni tra organismo ed ambiente, ma nulla di simile alla coscienza è comparso.

Diverso è il discorso in caso di sistemi misti, alcuni già realizzati e che promettono sviluppi eccezionali, dove uno dei due componenti, il corpo o il cervello/mente, è biologico. Nel caso della biorobotica ibrida abbiamo un *hardware* biologico controllato da un *software* artificiale (per esempio gli insetti robotici come uno scarafaggio naturale controllato nei movimenti da segnali elettrici inviati a un ricevitore impiantato alla base delle antenne) e, al contrario, è stato anche possibile controllare un robot grazie a una rete costituita da 300.000 neuroni di ratto.[12, pp. 216-219]

Il potenziamento cibernetico dell'essere umano e la sua trasformazione in un sistema postbiotico (come sono definiti quelli misti) è senz'altro possibile e, per certi versi, auspicabile fino a quando, con questa evoluzione, l'elemento caratteristico della sua coscienza, la possibilità di trasformazione della sensibilità in pensiero astratto, venga conservato.

BIBLIOGRAFIA

[1] CHOMSKY, Noam, *Linguaggio e Problemi della Conoscenza,* Bologna, il Mulino, 1998.

[2] CHOMSKY, Noam, *Il Linguaggio e la Mente,* Torino, Bollati Boringhieri, 2010.

[3] FERRETTI, Francesco, *Alle Origini del Linguaggio Umano,* Roma-Bari, Editori Laterza, 2010.

[4] LANGER, Susanne K., *Filosofia in una Nuova Chiave,* Roma, Armando Editore, 1972.

[5] DEACON, Terence W., *La Specie Simbolica. Coevoluzione di Linguaggio e Cervello,* Roma, Giovanni Fiorito Editore, 2001.

[6] DAMASIO, Antonio, *Emozione e Coscienza,* Milano, Adelphi, 2000.

[7] DAMASIO, Antonio, *Il Sé Viene alla Mente,* Milano, Adelphi, 2012.

[8] DAMASIO, Antonio, *L'Errore di Cartesio,* Milano, Adelphi, 1995.

[9] CARUANA, Fausto e BORGHI, Anna, *Il Cervello in Azione. Introduzione alle Nuove Scienze della Nente,* Bologna, il Mulino, 2016.

[10] NOË, Alva, *Perché non Siamo il Nostro Cervello. Una Teoria Radicale della Coscienza,* Milano, Raffaello Cortina Editore, 2010.

[11] O' REGAN, Kevin J., *Perché i Colori non Suonano. Una Nuova Teoria della Coscienza,* Milano, Raffaello Cortina Editore, 2012.

[12] METZINGER, Thomas, *Il Tunnel dell'Io. Scienza della Mente e Mito del Soggetto,* Milano, Raffaello Cortina Editore, 2010.

[13] DEHANE, Stanislas, *Coscienza e Cervello. Come i Neuroni Codificano il Pensiero,* Milano, Raffaello Cortina Editore, 2014.

[14] PENROSE, Roger, *Ombre della Mente,* Milano, Rizzoli, 1996.

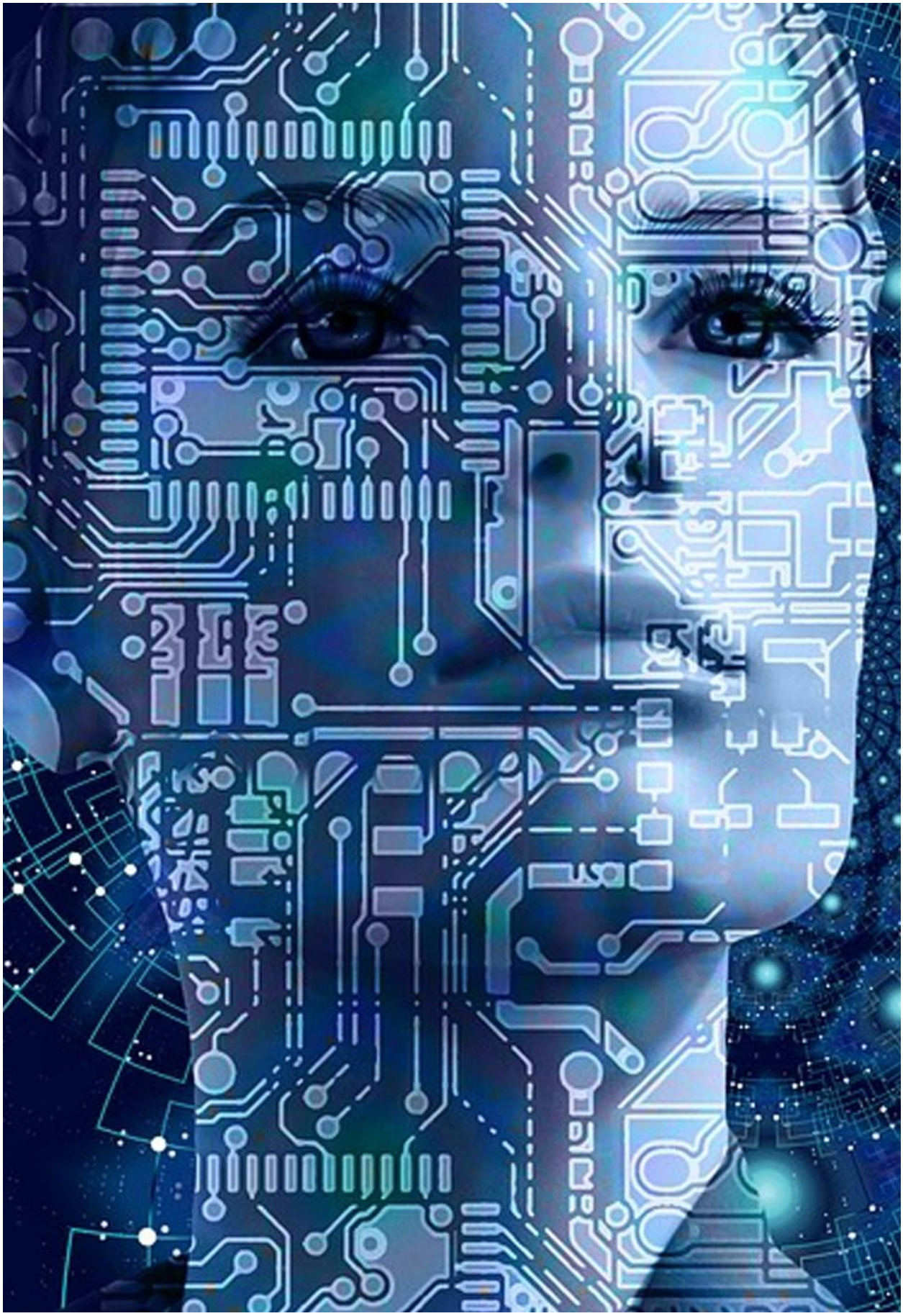
[15] PRATI, Enrico, *Mente Artificiale,* Milano, Egea, 2017.

[16] AL-KHALILI, Jim e Mc FADDEN, Johnjoe, *La Fisica della Vita. La Nuova Scienza della Biologia Quantistica,* Torino, Bollati Boringhieri, 2015.

[17] GAZZANIGA, Michael S., *Human. Quel che ci Rende Unici,* Milano, Raffaello Cortina Editore, 2009.

[18] JABLONKA, Eva e LAMB, Marion J., *L'Evoluzione in Quattro Dimensioni. Variazione Genetica, Epigenetica, Comportamentale e Simbolica nella Storia della Vita,* Milano, Utet SpA, 2007.

[19] LEGRENZI, Paolo e UMILTÀ, Carlo, *Molti Inconsci per un Cervello. Perché Crediamo di Sapere Quello che non Sappiamo,* Bologna, il Mulino, 2018.



Maria Angarano

IN HOC SIGNO VINCES

È UNA ESPRESSIONE DOGMATICA, significa che *solo* sotto quella immagine si vince. È un grande ombrello protettivo ed esclusivo: chi è fuori da esso *è* il nemico, deve essere sconfitto, annientato. Viene così completamente mistificato il vero, originario significato della croce, che indicava unione e fratellanza: si ritorna così ad una concezione da Vecchio Testamento.

L'equivoco nasce dalla convinzione che questa fratellanza sia limitata ai fedeli di quella religione. Gli altri si sono autoesclusi e quindi sono infedeli, nemici da sconfiggere o, tutt'al più, da convertire. Già Costantino utilizza quel segno come simbolo di guerra, che conduce alla vittoria schiacciando chiunque sia diverso, aprendo la strada a chi, negli anni successivi, indosserà la croce per trasformarsi in persecutore.

Questa perentorietà di significato permane nel tempo, incontrando immagini diverse rappresentate su vari supporti, tele, muri o indumenti: accanto alla croce, la mezzaluna, la svastica, la stella a cinque punte e quant' altro.

Potrebbe essere interessante analizzare origini, motivazioni ed anche analogie tra questi ed altri simboli di potere, un potere assoluto che esclude totalmente il dialogo tra chi è dentro e chi è fuori, frutto di un pensiero altrettanto assoluto, senza dubbi, senza possibilità di ripensamenti: il diverso ha sempre torto, non è previsto l'ascolto delle sue ragioni.

L'idea nasce proprio dalla frase che costituisce il titolo. È come una illuminazione, un lampo. Una immagine, che nasce da un totale sacrificio di sé, fatto solo per amore, diventa poi una istigazione alla guerra, alla sopraffazione. Come può succedere che da simbolo di pace divenga proprio il contrario?

Da questa prima suggestione altre immagini, come già detto, vengono alla mente (la svastica, la stella a cinque punte, per esempio), che da un significato iniziale di indicatori prevalentemente religiosi, di pace, fortuna, fertilità, simboli solari e beneaugurali, passano poi a diventare, fatte le dovute eccezioni, icone assolutamente negative, distruttive e inarrestabili nel percorrere senza discussioni, tentennamenti, dubbi, il piano prestabilito.

Una altra affascinante ricerca potrebbe scandagliare la presenza di tali segni nei paesi più lontani e nei tempi più remoti: dalle religioni pagane preesistenti all'Islam (la mezzaluna) con sorprendenti tracce successive a livello astronomico, al riscontro (la svastica) dal Neolitico agli indiani Navajo, i cui discendenti, per scongiurare apparentamenti non graditi, durante la seconda guerra mondiale la aboliscono da qualsiasi oggetto identitario della propria civiltà od ancora alla originale definizione filosofica (la stella a 5 punte) di *stella pitagorica*, il cui cerchio rappresenta il ventre della madre e le sue cinque punte gli elementi che compongono ogni cosa. Quindi: lo stesso segno tanti significati, nel tempo e nello spazio.

La Croce

IL PUNTO DI PARTENZA INDICATO ALL'INIZIO POTREBBE AVERE SVILUPPI IMPREVEDIBILI, dalla narrazione filmica e/o bibliografica dell'episodio originario, al processo evolutivo ed inconsciamente imitativo da parte di successive interpretazioni, che danno luogo a nuovi simbolismi.

Interessante potrebbe anche essere l'analisi del rapporto tra quel segno come perfetta

rappresentazione del proprio "pensiero unico" e, appunto, chi lo adotta come tale. Ancora, quel segno assume una importanza diversa a seconda del luogo in cui viene esposto: la montagna più alta, gli abissi più profondi, il suolo lunare.

Oltre questi, oggi un altro sito è inaspettata ed imprevedibile sede di quella immagine accettata o negata: la scuola. È il campo dove si discute sulla differenza o meno fra simbolo e funzione effettiva, rappresentazione concreta di un fatto avvenuto, impossibile da scindere dalla interpretazione e, si potrebbe dire, dalla cattura, l'impossessamento a tempo indeterminato di esso.

Molti studi, convegni e perfino sentenze della Corte Europea dei Diritti dell'Uomo, a volte nel tempo difformi, hanno sviscerato fino alla estenuazione la correttezza, anzi l'opportunità o meno, della presenza del crocifisso nelle scuole.

Tante soluzioni, anche contrastanti: affascinante è quella del cosiddetto *muro bianco,* contrapposto al *muro barocco* ma entrambe pensate per salvare, come si dice, "capra e cavoli". Il *muro bianco* indica come scelta migliore l'assenza di qualsiasi simbolo, a qualsiasi religione legato. Il *muro barocco*, bellissima espressione, dovrebbe invece accogliere tutti i simboli che studenti, insegnanti o famiglie volessero indicare. Ma anche questa scelta lascerebbe tuttavia non rappresentata una importante e ben frequentata categoria: i laici, i non credenti, gli agnostici.

Tra le tante pubblicazioni dedicate a questo argomento molto interessante è la raccolta degli atti del seminario tenuto a Sassari nel 2011, intitolato *Il crocifisso nelle aule scolastiche, la libertà religiosa e il principio di laicità*, curato da Simone Pajno e Pietro Pinna.[3] La discussione parte da lontano, non proprio tornando a Costantino, ma quasi, a un episodio relativo all'ormai collaudato insegnamento della religione monoteista.

È sempre, apparentemente, una questione di simboli, legati a oggetti fisici ben precisi, come, naturalmente, il crocifisso contrapposto ad una tipica rappresentazione, densa di significati, del paganesimo, e cioè l'altare della Vittoria. I sostenitori delle due visioni (religiose e/o politiche) sono nientemeno che S. Ambrogio, vescovo di Milano, e Simmaco, prefetto di Roma.

Siamo alla fine del IV secolo d. C., e si sta lentamente, ma non troppo, capovolgendo il rapporto tra Cristianesimo e politeismo pagano, con la imminente supremazia, dopo un periodo di convivenza, del primo sul secondo. Ecco allora che la dura contrapposizione dei due simboli assume il potente significato di una lotta di sopravvivenza di un passato glorioso nei confronti di un presente ormai inarrestabile.

Immagini, simboli, certo, ma anche innegabili segni non solo della prevalenza di una religione sull'altra, anche però della fine di un mondo un tempo invincibile ed ora irrimediabilmente sopraffatto da una nuova agguerritissima rappresentazione della vita, totalmente diversa, e perciò stesso destinata a prevalere. Due pezzi di legno inchiodati semplicemente e senza alcun ornamento battono lo sfarzoso simbolo della potenza e della civiltà romane, quell'altare della Vittoria che avrebbe dovuto costituire l'elemento di coesione tra il culto degli dei e quello dell'imperatore.

Simmaco tenta di contrapporre al "nuovo che avanza" un "Prima i Romani!", espressione che, tra l'altro, con qualche modifica, è ritornata attuale. Questa contesa viene giocata in punta di fioretto dai due personaggi, a questo punto anch'essi simboli più che persone fisiche e, soprattutto, autori di una raffinatissima schermaglia che si gioca contemporaneamente su due tavoli, potere politico e tradizione religiosa.

L'alto funzionario dell'Urbe viene alla fine sconfitto, soprattutto perché colto di sorpresa dal fatto che mentre nelle migliori usanze pagane ci si occupa più che altro di salvaguardare i propri dei e molto meno di osteggiare quelli altrui, ciò è invece la precisa caratteristica delle fedi monoteiste. Perché, sembra chiedersi Simmaco, Ambrogio contesta il culto dell'altare sacro, mentre nessuno,

dall'altro fronte, si sogna di proibire l'adozione della croce?

In realtà, scrive Marco Bignami, autore, nel citato seminario, del primo intervento dal titolo *Il crocifisso nelle aule scolastiche dopo Strasburgo,* "Il simbolo cristiano, in altri termini, è ancora segno che rappresenta ciò che non è direttamente rappresentabile". Ecco allora che, con un balzo di secoli, Bignami affronta la contesa tra oggetto, funzione e rappresentazione simbolica oggi, sull'onda di un altro dibattito di tipo giuridico, che vede un ricorso alla Corte Europea per i Diritti dell' Uomo, allo scopo di abolire la presenza nelle scuole, (ma anche nei tribunali e negli uffici pubblici) dell'immagine del crocifisso.

Più sentenze successive ribaltano il risultato del lavoro dei giudici, anche attraverso la variabile definizione di simbolo *passivo* o *attivo*, inerte, cioè, oppure capace, silenziosamente, con la sua sola presenza, di indottrinare. Quindi, più processi, più successive sentenze contrapposte.

La fine peggiore, però, per il povero crocifisso, è forse quella che a volte subisce oggi, brandito in alcuni casi come uno strumento di offesa da certi uomini politici, sideralmente distanti da ciò che esso silenziosamente vorrebbe comunicare e spesso accompagnato, nell'altra mano dei suddetti personaggi, dal rosario, minacciosamente agitato. Certamente più *soft* è il ruolo del crocifisso dialogante con Don Camillo, non più astratta immagine divina ma personaggio dotato di una precisa fisicità, complementare a quella del suo interlocutore.

Ritornando alla *quérelle* crocifisso sì, crocifisso no nelle aule scolastiche, la conclusione è quanto di più pilatesco si possa immaginare. Si passa da una prima decisione di eliminazione del simbolo ad un successiva sentenza del tutto opposta: la polisemia del crocifisso permette senza danno l'esposizione pubblica, visto che, suggerisce la Corte, si può scegliere volta per volta l'uno o l'altro dei possibili significati o, meglio ancora, "come se detti significati potessero vivere a seguito di tale opzione isolati e paralleli tra loro, anziché ineludibilmente congiunti" .[3, p.12]

Vengono messi a confronto i *poteri di convincimento* di quel simbolo con quelli dell' educazione scolastica e familiare. Il primo *round* è vinto da quest'ultima e quindi si arriva al "non obbligo" di ostensione, che non significa però, automaticamente, il divieto della stessa. Comunque rimangono inascoltate le richieste di chi non fa parte di nessuna delle categorie diciamo così protette e cioè i laici integrali, il cui ideale è il *muro* completamente, e per sempre, *bianco.*

Una sentenza successiva compie però un clamoroso capovolgimento: sì al crocifisso, a meno di contestazioni, prese in carico dal dirigente scolastico. Non viene quindi scelta la soluzione del *muro barocco*, splendida immagine di convivenza di più simboli, anzi di tutti quelli che potranno essere richiesti, vera rappresentazione della reciproca accettazione,

non solo di oggetti esposti sul muro, ma anche di chiunque da essi si senta rappresentato (e pazienza per gli atei!)

A questo punto, dal territorio esclusivamente religioso ci si sarebbe potuti addentrare in tanti altri, così da costituire, forse, un efficace argine a pericolosi tentativi di stabilire ingiuste gerarchie, tentativi che, purtroppo, stanno di nuovo insinuandosi come *normali* percorsi istituzionali.

La Svastica

È comunque una croce, potremmo dire, anche se deformata. Nasce come sostantivo maschile, lo *swastika*, termine sanscrito per definire una croce orizzontale con ali piegate ai quattro bracci.

La storia delle diverse fortune e significati di quel lemma, spesso in netta antitesi tra di loro, è lucidamente e con grande partecipazione sintetizzata in un articolo, pubblicato su *Repubblica* il 5 ottobre 2015 da Silvia Ronchey, con il titolo "Dalla saggezza al male assoluto: il destino della svastica".[12]

L'autrice, studiosa di filologia, in particolare di quella bizantina, si imbatte in questo simbolo, bellissimo, inciso su un anello, proveniente da Calcutta e portato in occidente nel 1895 da un giovane monaco cistercense, Adolf Linz (*nomen omen*!). Questo simbolo era stato fino ad allora legato alla mitologia solare, alla vita, all'amicizia tra tutti i viventi: se ne trova traccia nei punti più disparati della terra, adottato dalle civiltà più diverse, anche lontanissime tra di loro, nel tempo e nello spazio. Come è successo che sia diventato il simbolo, invece, dell'orrore che tutti conosciamo?

Ebbene, il sunnominato Linz, tornato in Austria dall'India, fonda una setta di chierici già protestanti e poi votati all'esoterismo, da cui traghettano lo *swastika*, identificato come perfetto fiore all'occhiello della "razza ariana", verso il latente antisemitismo, che sfocerà progressivamente nella perfetta organizzazione del piano di sterminio totale. Poi il secondo, e ben più pericoloso, Adolf pensa bene di fare di quella immagine l'ornamento della sua bandiera, del suo partito, cresciuto a dismisura rispetto alla iniziale, circoscritta, setta del monaco Linz.

Il termine diventa femminile e viene anche detto *croce uncinata (Hakenkreuz)* ma, soprattutto, viene diabolicamente usata per autorizzare le operazioni più mostruose, mirate all'annullamento della capacità di giudizio di quelli che ormai devono essere considerati sudditi acquiescenti, liberati da ogni senso di colpa ma incatenati per sempre al fosco pifferaio dalle doti ipnotiche.

Sotto quel segno ci si sente autorizzati a non nascondere più pulsioni e paure che prima ci si guardava bene dal rendere riconoscibili. Ora quella croce particolare benedice addirittura le azioni criminose che ne conseguono. È anche utilizzata per ostentare rutilanti

imprese di regime, che, partendo da un atteggiamento quasi paternalistico, mascherano il preciso scopo di manipolare a tutto tondo le vite e le anime del popolo intero.

Una grande operazione di *marketing* è, per esempio, la realizzazione dei cosiddetti villaggi turistici, su cui naturalmente sventola la bandiera con il noto ornamento, sorti in particolare sul mar Baltico e destinati, a somiglianza delle attività dopolavoristiche fasciste, apparentemente per intrattenere, ma in realtà per gestire, in maniera inquietante e totalizzante, anche il tempo libero, sotto il piacevole aspetto esteriore di residenze accoglienti, in realtà rigidamente organizzate.

In un recente articolo sull'*Espresso* si riprende questo argomento, traendolo dal volume *Il regno dei demoni*, di Ernst Niekisch,[10] In esso, a questo proposito, si racconta la storia della organizzazione KdF (*Kraft durch Freude*), cioè *Forza mediante Gioia,* una associazione che si occupa del totale inquadramento delle masse.

Quei villaggi vacanza sono apparentemente dotati di ogni *comfort*, stanze con riscaldamento e lampada abbronzante (!), progettati dall'architetto Clemens Klotz. All'ingresso di quei locali accattivanti si legge, accompagnata dal solito ornamento a quattro bracci, la frase ambigua *Macht Urlaub*, cioè *Il potere della Vacanza*. Sono parole che non possono non richiamarne alla mente altre, ugualmente sinistre, *Arbeit macht frei* (*Il lavoro rende liberi*), che però accolgono, sempre sotto l'egida dell'antico simbolo, folle di ben altro genere e destinazione.

Come si è potuta operare una simile, massiccia trasformazione di un popolo? In realtà, scrive Niekisch con parole terribilmente normali, non è stato per niente difficile: "Il processo di inquadramento si compì con sorprendente rapidità e facilità: bastò appena qualche lieve spinta, per avere a disposizione una massa unitaria di tedeschi nazionalsocialisti. Non bisognò che Hitler li creasse: gli bastò soffiar via la polvere che copriva questo tipo d'uomo medio".

Una realtà, quindi, già esistente, lì e allora. Ma allora può riprodursi anche qui e ora? Una piccola scossa ed il pudore nel nutrire pensieri negativi può essere facilmente rimosso se una potente figura istituzionale lo autorizza, ieri come oggi, in Germania come… altrove.

Niekisch ci racconta anche di una specifica categoria, le levatrici che, anch'esse accolte in uno specifico "percorso" di addestramento, vengono additate dal periodico omonimo, *Hebammerschaft Deutschlands* (*Le levatrici di Germania*), come perfette adepte ed anzi, come esse si proclamano, "soccorrevoli spose del Fuehrer Adolf Hitler". (A somiglianza delle suore spose di Cristo?)

Eppure ci sarà chi, come alcune tribù di nativi americani, avrà il coraggio e la forza di rinnegare il simulacro della propria antica civiltà, la svastica riprodotta su vesti e ornamenti Navajo, perché insanguinata e tradita dagli adoratori di Hitler.

La Stella a Cinque Punte

SI POTREBBE CONTINUARE ANCORA PER TANTE ALTRE "SACRE RAPPRESENTAZIONI": in conclusione è però forse più interessante indicare dove a volte avviene, in occasioni successive, una mutazione di significato di un simbolo, pur continuando esso ad identificare uno stesso insieme.

Facciamo un piccolo parallelo: la stella a 5 punte dietro l'immagine di Aldo Moro e, successivamente, alle spalle di Ciro Cirillo. È vero, sono sempre le Brigate Rosse – il nome rimane lo stesso – ma ne è cambiata totalmente la natura, vista anche l'abissale differenza di caratura morale dei due ostaggi e perfino lo scenario della trattativa, a cominciare dal numero dei contendenti o meglio dei contraenti: per Moro, Stato-BR; per Cirillo, Stato-BR-Camorra.

Nel primo caso lo stendardo viene sventolato dai duri e puri, i Robespierre moderni, e la conclusione è quella tragicamente annunciata. Successivamente, nel secondo rapimento, si inserisce un potente intermediario, che autorizza, grazie a una ricchissima

contropartita, l'annullamento della condanna a morte del rapito.

Anche la bibliografia sui due episodi è diversissima. Nel primo caso, tra i tanti, spicca *Il prigioniero*, racconto "dall'interno" della protagonista femminile dell'azione, Anna Laura Braghetti,[18] racconto da cui nasce poi il bellissimo film di Bellocchio *Buongiorno notte*: è, appunto, un tumulto di emozioni, addirittura una forma di "pietas", che, però, non può prevalere sul disegno non più modificabile. Ma il testo, scritto dalla Braghetti insieme a Paola Tavella, parla anche di persone, di dubbi, di contrasti, obbligatoriamente vinti dalla ineluttabilità del progetto.

Ben altro è il testo che, ad anni di distanza dall'avvenimento cui si ispira, ricostruisce un rapimento molto diverso, anche se ad opera della stessa organizzazione, identificata dallo stesso simbolo. In questo caso, narrato da Carlo Alemi nel recentissimo *Il caso Cirillo, la trattativa Stato-BR-Camorra*,[16] viene fuori una rappresentazione del tutto diversa, una contrattazione sotterranea volta a salvaguardare, senza peraltro riuscirci, oltre all'ostentata verginità istituzionale, l'immacolata immagine di quegli uomini e quelle donne.

Quindi lo stesso segno può essere non solo l'indicatore di entità diverse, ma anche di una stessa entità modificatasi profondamente e radicalmente nel corso della sua storia: come abbiamo già visto per la croce, come abbiamo già visto per la svastica.

BIBLIOGRAFIA

La Croce

[1] CARBONIERO, Bruno e FALCONI, Fabrizio, *In hoc vinces: la notte che cambiò la storia dell'Occidente*. Roma, Mediterranee, 2011.

[2] CODA, Piero e CROCIATA, Mariano, *Il crocifisso e le religioni: compassione di Dio e sofferenze dell'uomo nelle religioni monoteiste*. Roma, Città Nuova; Palermo, Facoltà teologica di Sicilia, [2002].

[3] PAJNO, Simone e PINNA, Pietro [a cura di], *Il crocifisso nelle aule scolastiche, la libertà religiosa e il principio di laicità.* Relazioni presentate al seminario tenuto a Sassari nel 2011. Napoli, Jovene, 2012

[4] ZANNI, Tarcisio, *Crocifisso per la sua debolezza*. Napoli, Chirico, 2003.

La Svastica

[5] ASSMANN, Kurt, *Anni fatali per la Germania: aspetti storici della seconda guerra mondiale e dei suoi prodromi*. Roma, Garzanti, 1953.

[6] BERGONZINI, Luciano, *La svastica a Bologna: settembre 1943-aprile 1945*. Bologna, Il Mulino, [1998].

[7] COLLOTTI, Enzo, *La Germania nazista.* Torino, Einaudi, 1962.

[8] DICK, Philip K. *La svastica sul sole*. Roma, Fanucci, 2015.

[9] HARTLAUB, Felix, *Nell'occhio del tifone*. Milano, Lerici, 1961.

[10] NIEKISCH, Ernst, *Il regno dei demoni.* Milano, Feltrinelli, 1957.

[11] POLIAKOV, Leon, *Breviario dell'odio*. Torino, Einaudi, 1954.

[12] RONCHEY, Silvia, "Dalla saggezza al male assoluto: il destino della svastica", in *La Repubblica*, 5 ottobre 2015.

[13] SCHOLL, Inge, *La rosa bianca*. Firenze, La nuova Italia, 1978.

[14] TAYLOR, Telford, *La spada e la svastica*. Bari, Leonardo da Vinci, 1954.

[15] WHEELER-BENNETT, John W., *La nemesi del potere.* Milano, Feltrinelli, 1967.

La Stella a Cinque Punte

[16] ALEMI, Carlo, *Il caso Cirillo, la trattativa Stato-BR-Camorra*. Napoli, Pironti, 2018.

[17] AMATO, Cristiano, *Cuori rossi.* Roma, Newton Compton, 2010.

[18] BRAGHETTI, Anna Laura, con TAVELLA, Paola, *Il prigioniero*. Milano, Mondadori, 1998.

[19] ZAVOLI, Sergio, *La notte della repubblica.* Roma, Nuova Eri, 1992.

Ilia Tufano

IL PENNELLO, L'INCHIOSTRO, IL VUOTO NEL SEGNO DI SHIH T'AO

La parola segno come tutti sanno ha una gamma assai ampia di significati: dagli storici dell'arte e dai critici d'arte è usata per definire le caratteristiche, la qualità di un certo disegno. Così il segno di un artista può essere incisivo, sintetico e talora invece analitico, espressionistico, caricaturale, nervoso, lirico, addirittura automatico e non finiscono qui gli aggettivi che si usano per indicare quella qualità tutta soggettiva che, appunto, è il segno di un artista. Il segno è sempre qualcosa di più di un semplice tratto, di una traccia. Si evidenzia in questo caso, mi pare, un percorso semantico che dal segno come semplice traccia fenomenica perviene al segno come manifestazione di un ente, di un pensiero, di una personalità, caricandosi quindi inevitabilmente di un senso trascendente. È anche vero che un disegno come manifestazione dello stato del corpo e della mente può essere colto come sintomo di una personalità e dei suoi disturbi, ciò però non attiene al mio discorso che si concentra sul prodotto di un preciso volere artistico.

Disegno, che è la parola più prossima a segno, quasi una sua emanazione, se ne distingue poi nettamente in quanto indica sia il prodotto del segno, un oggetto, appunto un disegno, sia una operazione condotta con un preciso obiettivo, con chiara consapevolezza, con volontà cosciente. Il segno di un artista non è mai in questo senso un disegno: in quanto prodotto direttamente da un corpo, da una mano e da uno strumento ha tutta la complessità di un'azione che coinvolge in un solo momento e senza gerarchie tutti i livelli, fisici e mentali di chi, appunto, disegna.

Il mio testo ha però un tema molto specifico: il segno in quanto traccia di un pennello imbevuto d'inchiostro, l'attitudine della mano che lo muove, tutto ciò nel contesto di un'antica pittura cinese, anzi in quella speciale pittura ad inchiostro che si muove nel contesto delle pratiche (vie, Do) del Buddismo Ch'an (Zen in Giappone). Si tratta di evidenziare il significato di tali segni, cioè il pensiero che sottendono.

Non è più il tempo – infatti da tempo ormai non lo si fa – di sottovalutare la portata filosofica di queste pratiche dell'estremo Oriente, per il solo fatto che qui il pensiero non si esprime in forme discorsive, che rifiuta l'idea di dimostrare, di argomentare, che procede per paradossi e metafore ed infine si spinge fino al rifiuto/superamento della parola. Sarà quindi il caso di affrontare anche il tema delle intersezioni col pensiero occidentale, ormai ampiamente trattato da molti autori.

La penetrazione di siffatte pratiche zen in Occidente è avvenuta proprio nel momento in cui tante forme della tecnologia, della cultura, del modo di vivere occidentali si andavano radicando proprio in estremo Oriente: c'è stata e c'è tuttora una osmosi che l'arte stessa del Novecento e non solo testimonia.

Di qui l'interesse verso questa antica pittura, una pratica austera, che fin dall'inizio è congiunta alla calligrafia, che si realizza tutta mediante la traccia, il segno, variamente articolato, del pennello, variamente imbevuto nell'inchiostro.

Segno, però, come dicevo, è sempre qualcosa di più che semplice traccia, tratto deposto sulla carta. Il segno richiama sempre a qualcosa di altro. Segno è ciò che emerge di quanto resta oscuro, ha dunque un carattere simbolico ed in senso lato trascendente, anche

quando non si riferisce ad un intervento divino come nel celeberrimo *in hoc signo vinces*.

A questo punto mi chiedo se è possibile ed in quali termini il segno in una dimensione della cultura radicalmente immanente, cui è estranea l'idea della trascendenza, come quella del buddismo *Ch'an* o Zen. Le domande che mi faccio, questo è evidente, non corrispondono ad un approccio di tipo semiotico, quello che prende origine dalla linguistica saussuriana, anzi ne esorbitano.

Dove nasce il mio interesse verso una pratica così lontana nello spazio e nel tempo? Non vorrei si pensasse ad una inclinazione verso posizioni irrazionalistiche, che non mi appartiene. Sono invece consapevole di come la filosofia nel Novecento sia impegnata a prendere le distanze dalla metafisica platonico-aristotelica, di come abbia sentito la centralità del corpo, non più contrapposto allo spirito, del fare non più contrapposto al pensare e si sia orientata nella modalità della relazione piuttosto che dell'essenza. È innegabile infine che sia in atto da almeno tre secoli una contaminazione tra Occidente ed Estremo Oriente, un trasferimento che è reciproco di conoscenze , tradizioni, saperi, a volte di mode, di superficiali esotismi, è vero – ma non solo.

Una vena di panteismo, un sentimento forse più che un pensiero, scorre nella cultura dell'Occidente. Noi diciamo immedesimazione (*einfuhlung*). Scrive infatti Ungaretti: "Questo è l'Isonzo/e qui meglio/ mi sono riconosciuto/ una docile fibra/dell'universo. Il mio supplizio/ è quando/ non mi credo/ in armonia".[6, pp. 174-176.] Si diffonde fra noi una religione senza Dio, quale è il Buddismo. Ma questo, nelle coordinate culturali dell'Occidente resta un ossimoro, non so se riusciamo anche solo ad immaginare un sentimento religioso che non pervenga alla personalizzazione di un Dio.

Perfino nella fisica contemporanea c'è molta attenzione al pensiero dell'estremo Oriente: lo scienziato e filosofo americano David J. Bohm nel contesto della fisica quantistica ha formulato una cosmologia che molto risente del buddismo e del suo continuo dialogo con il filosofo indiano Jiddu Krishnamurti.[2, pp. 236-237] Naturalmente è soprattutto il Giappone il paese più coinvolto nel dialogo con l'Occidente, porta dell'estremo oriente; la Cina resta ancora misteriosa ma se si parla di Buddismo *Ch'an* o Zen non si può prescindere dal Taoismo, che ne è la radice tutta cinese, per alcuni qualcosa come il vecchio testamento per i cristiani.

Riferendomi al contesto dell'arte, l'attenzione alla Cina ed al Giappone dalle cineserie del XVIII secolo è andata sempre crescendo ma, dall'impressionismo in poi, nel Novecento, l'espressionismo astratto, l'astrattismo lirico (*abstraction lirique*), le pratiche in genere della gestualità alludono ad un rapporto profondo non tanto con le forme tradizionali dell'arte dell'Oriente quanto proprio ad affinità di pensiero, di sentire con il Buddismo Zen. In questo pensiero che ha al centro la nozione del divenire, ogni durata è un impaccio da cui emanciparsi: anche la volontà, la coscienza ed infine la parola. Bisogna uscirne, per essere autentici, attraverso un fare, un percorso, che vale più di ogni parola, per rientrare nel vivo scorrere della vita.

Shodo è in giapponese la via della scrittura, *sado*, la via del te, *kyudo*, la via dell'arco, *kado*, la via dei fiori, quella che oggi si chiama *ikebana*. Queste antiche pratiche del buddismo *Ch'an* sono percorsi di perfezionamento etico ed ascetico, hanno come obiettivo il progressivo superamento del pensiero legato all'io, per giungere a "vedere le cose come sono". [7, p. 247] Un immanentismo veramente assoluto escluderebbe ogni forma di rappresentazione, di comunicazione, ogni possibilità di segno, a cominciare dalla parola. Credo che ad un analogo rifiuto pervenga, su presupposti assolutamente antitetici, ogni ascetismo radicale che in Occidente si sia ispirato alla più intransigente trascendenza, "Nella disciplina zen, la teoresi riscatta la propria astrazione capitolando ogni volta nella concretezza di un'esperienza istantanea: una voce nel silenzio, uno scroscio di pioggia, un fiocco di neve, lo stridio delle cicale, il tonfo della rana nell'acqua

mobilitano i sensi inchiodandoli alla percezione ineffabile della imbricazione di interno-esterno" – così scrive Grazia Marchianò.[2, p. 238]

Il pensiero discorsivo, le parole sembrano troppo superficiali, frutto di consuetudini stereotipate, soprattutto incapaci di rappresentare il continuo mutare delle cose. Le parole, i concetti costruiscono un pensiero sostanzialmente lontano dal flusso inarrestabile, che si manifesta come impermanenza; obiettivo delle pratiche che si dicono *Do* (in cinese *To*) è dunque riportare l'uomo all'interno delle cose, cancellare la distanza legata alla posizione dell'io. In un famoso frammento, assolutamente chiaro di Eraclito, l'oscuro, si legge che: "Non solo il sole è nuovo ogni giorno, ma è sempre nuovo di continuo".[8, p. 343] Non si potrebbe, con metafora migliore, esprimere il concetto di divenire, su cui il pensiero occidentale non ha più smesso di riflettere. infatti Giangiorgio Pasqualotto accosta il pensiero di Eraclito al taoismo, indicando molti punti di convergenza: *Physis* è ciò che nutre le cose, ma non è una divinità, un ente metafisico, è piuttosto il nesso che lega tuttte le cose, così come il *Tao* non è una divinità ma la natura di tutte le cose, *syllapsis* è quel nesso, che si esplica come polemos ovvero confronto/concidenza dei contrari. *Yin* e *Yang*, che in origine indicavano il lato illuminato e quello in ombra di una montagna, sono il modo in cui si esplica l'energia del *Tao*. "Tanto per Eraclito che per i taoisti, l'universo è senza inizio e senza fine".[4, p. 33] Pasqualotto individua poi altri elementi comuni, come il tema della relatività dei giudizi e dei valori e la condanna dell'erudizione perché la saggezza è nella capacità di orientarsi nel continuo divenire, di seguire la propria natura, non l'acquisizione di saperi.

Confrontare culture tra loro lontane, autori che mai hanno saputo l'uno dell'altro non è, credo, operazione arbitraria: in realtà è un modo del conoscere. Giangiorgio Pasqualotto cerca punti di consonanza anche tra Spinoza

e il taoismo, a proposito del concetto di natura – "Tao sive natura" – e poi tra Nietzsche ed il pensiero Zen, premettendo che questi "non solo non poteva conoscere i testi del buddismo Zen – si cominciò infatti a tradurli in inglese solo dopo la prima guerra mondiale – ma non poteva nemmeno conoscere nessun lavoro di studioso europeo specificamente dedicato a questo tema".[4 p. 113] Eppure, ad esempio in *Frammenti Postumi (1884-85)* si legge questa esplicita critica al concetto di io: "Ciò che mi divide nel modo più profondo dai metafisici è questo: non concedo loro che l'io sia ciò che pensa, al contrario considero l'io stesso una costruzione del pensiero, dello stesso valore di materia, cosa, sostanza, individuo, scopo, numero; quindi solo una funzione regolativa, col cui aiuto si introduce, si inventa, in un mondo del divenire, una specie di stabilità e quindi di conoscibilità".[4, p. 114] Con questa ed altre citazioni Pasqualotto evidenzia alcuni nuclei teorici "in cui si possono far incontrare questi pensieri". Nello

stesso volume,[4] ad esempio, il capitolo V è titolato "Oltre la tecnica: Heidegger e lo zen".

Ma perché è importante pensare la Cina e soprattutto come pensarla? Francois Jullien, in un intervento su *aut/aut* n. 328, ottobre-dicembre 2005 ha dato conto, ripecorrendo i suoi scritti, del suo approccio al tema. L'articolo, intitolato : "Decostruzione da fuori-dalla Grecia alla Cina e ritorno" è all'interno della sezione "Decostuzioni", in cui il costante riferimento a Derrida consente a Jullien di distinguere la sua decostruzione dall'esterno da quella operata dall'interno, che per uscire dalla metafisica girerebbe a vuoto, secondo lui, ricadendo nel pensiero ebraico-biblico,il quale, poi, non sarebbe abbastanza altro per mettere in opera un confronto proficuo.

Filosofia è cercare di cogliere ciò che non è stato ancora pensato, ciò che è troppo vicino per essere distinto, le premesse non pensate del pensiero "per tentare di recuperare un'iniziativa teorica, ho scelto di abbandonare la terra natale della filosofia – la Grecia e di passare per la Cina, una deviazione strategica che mira a reinterrogare i partiti presi nascosti della Ragione europea e a risalire nel nostro impensato".[3, p. 71] Dunque, invece di evidenziare le intersezioni del pensiero occidentale con quello cinese è necessario pensarne il contrasto, la differenza. Se la lingua cinese classica non conosce il verbo essere, ha solo la copula ed il c'è, che senso ha, egli si chiede, se "nel richiamare quest'altra possibilità di pensiero aperta dalla Cina, dovendo rifarmi necessariamente nella traduzione a termini che sono nostri, il pensiero cinese sembra tornare ad occupare di volta in volta le posizioni dell'eraclitismo (la logica del divenire) o della sofistica (in quanto fa a meno dell'Essere) o dello scetticismo (in quanto non si fissa sulla verità) o dello stoicismo(l'immanenza) ecc,"?[3, p. 80] "comprendiamo, di conseguenza, come la Cina sia passata a lato dei grandi filosofemi occidentali, la nozione di essere, l'idea di Dio, l'ideale della libertà… Essa ha pensato secondo altre pieghe : la logica dei processi, il mondo come dispositivo, l'ideale della regolazione ecc".[3 p. 74] Infatti,

"è altra cosa, per esempio, mettere tra parentesi il verbo "essere", come fa, in Grecia, il movimento eracliteo-protagoreo, e pensare invece al di fuori del verbo essere e del suo riferimento senza che abbia un suo posto e che neppure se ne sospetti la possibilità, come avviene in Cina".[3, p. 82]

È più interessante, più proficuo pensare la Cina come alterità: la Cina ha tutte le caratteristiche di una vera alterità, essendo rimasta nei millenni veramente sconosciuta all'Occidente e quindi offre la sola possibilità "di incontrare un pensiero esplicitato, commentato comparabile al pensiero greco".[3, p. 72] Infatti è ormai caduta la pretesa hegeliana che giudicava la Cina essere rimasta allo stadio pre-filosofico. Non dobbiamo rivolgerci all'Oriente, chiedendogli un misticismo che ci salvi dall'aridità del nostro razionalismo, continua Francois Jullien, ma la possibilità di pensare altrimenti, di uscire dalle nostre categorie, il che può aiutare a rinnovarle.

In un momento, quello della globalizzazione che tende a tutto uniformare, ricostituire un dissenso significa riattivare un vero dialogo, "il famoso dialogo tra culture – nel vero senso del termine: occorre il dia- della differenza, delle posizioni e delle concezioni, oltre che del logico. Altrimenti si corre il rischio di vedere ricostituirsi, sotto la tautologia circostante, delle identità stolide perché chiuse".[3, p. 86] Francois Jullien ripercorre i temi delle sue opere recenti come esempio del suo metodo: partire da singoli e magari periferici temi per comporre un discorso più ampio, con la premessa che la contrapposizione con un pensiero altro non si irrigidisca in schemi ma venga appunto vissuta come strumento per uscire dagli schemi.

Nel saggio che più interessa al mio discorso, in *De l'Essence ou du Nu*,[9] egli racconta come il Nudo in Grecia appaia strettamente connesso al Bello e come anche nell'arte, come nella filosofia greca, l'obiettivo sia la ricerca dell'essenza. "Intervengono a questo proposito, tanto lo statuto ontologico della forma quanto il rapporto parte-tutto o la celebrazione del modello (il canone della bellezza)."[3, p. 78] Il nudo è invece assente dall'arte cinese: le figure umane ed i personaggi che vi sono rappresentati non possono essere nudi in quanto il corpo è concepito come una struttura energetica e non anatomica: "la preferenza accordata alla schematizzazione dei tratti piuttosto che alla modellizzazione delle forme, o la valorizzazione della pregnanza piuttosto che della presenza, hanno rappresentato un ostacolo alla possibilità del nudo nell'arte cinese e nello stesso tempo hanno consacrato la vocazione di quest'ultima a trasmettere lo spirito piuttosto che a incarnare il bello."[3, p.78]

Entro allora nel cuore del mio scritto e la mia attenzione si ferma su un particolare aspetto della pittura cinese, che in realtà esordisce con una vocazione realistica per evolvere verso una concezione sempre più spirituale fino a divenire essa stessa una forma di spiritualità, quando entra nell'orbita del taoismo e del buddismo *Ch'an*. Ciò avviene durante la dinastia Tang (VII-IX sec) con i grandi artisti Wang-Wei e Wutao-Tzu.. "Questa pittura in cui domina il Vuoto, raggiungerà l'apogeo sotto i Sung ei Yuan (X-XV sec.)". [1, p. 43]

Fondamentale per il pittore non è riprodurre l'apparenza delle cose ma coglierne il soffio vitale, è questo anche il criterio di giudizio su una pittura. Infatti, parallelamente al fiorire di questa, tanti pittori scrivono di pittura e si sviluppa la critica d'arte. Wang Wei (dinastia T'ang, VII-IX sec) ha scritto:, "Per mezzo di un pennello ricreare l'immenso corpo del Vuoto".[1, p. 45] Dal pennello e dall'inchiostro si produce il tratto, che non disegna il contorno delle cose, ma mira a captare il *Li*, ovvero la linea interna delle cose ed i soffi vitali, il *Ch'i*.

Questa pittura, povera negli strumenti, austera fino all'ascetismo, è legata in origine alla calligrafia, come questa prevede una esecuzione istantanea e ritmica, ovviamente preceduta da un lungo tirocinio e da una totale concentrazione. Il tirocinio, la concentrazione indicano un pieno che ad un certo punto si capovolge in vuoto. Tutto il corpo si carica e

poi fa posto al vuoto, cioè all'assenza di pensiero dell'io. Il "polso vuoto" di cui parla Shih t'ao non è certo un polso privo di forza: " è al contrario il risultato di una grande concentrazione".[1,pp. 51]

Questa pittura è fatta di pennello e d' inchiostro e sul loro uso riflettono i pittori che ne scrivono. Per quanto riguarda il pennello (l'uso del pennello) due tipi di tratto comportano in particolare il vuoto: pennello secco e bianco volante (i peli sono scostati) in questo caso il vuoto si manifesta come spazio non dipinto. Il vuoto entra anche quando le forme vengono lasciate incomplete e così scrive Chang Yen-Yuan; "Disegnando una cascata (o una sorgente), è bene siano interrotti i tratti senza che lo sia il soffio; che siano discontinue le forme senza che lo sia lo spirito: come un drago divino in mezzo alle nubi: la testa e la coda non sembrano collegate, ma il suo essere è animato da un unico soffio". [1, p. 53]

L'inchiostro nero, più o meno diluito, rappresenta la possibilità di tutti i colori, il colore è l'aspetto mutevole del mondo ed è , in questo senso, il vuoto. Vengono descritti vari modi di usare l'inchiostro, che può essere variamente diluito, scrive Wang Yu: "Per ottenere un effetto meraviglioso, occorre maneggiare l'Inchiostro in maniera tale che, laddove si arresta il Pennello, sorga d'improvviso qualcos'altro."[1, p. 60]

Questa è una pittura di paesaggio, il paesaggio si dice (si scrive) Montagna-acqua, ad indicare due opposti che si trovano in rapporto di reciproco divenire, rappresentato da un ritmo di salita-discesa. Montagna *Yang* – Acqua *Yin*. "Molti dipinti di Shih t'ao, uno dei più grandi pittori di paesaggio cinesi, hanno come soggetto la montagna, rappresentata in tutte le sue sfaccettature. In questa sua opera il movimento della nebbia struttura la composizione, mettendo in relazione il vicino e il lontano. La montagna è il punto di intersezione dei soffi tra il cielo e la terra".[10, p. 310]

In questa pittura, infatti, di regola solo un terzo della superficie è dipinto, affinché il vuoto possa emergere, valorizzando il pieno, rendendo viva l'immagine. La prospettiva non è quella "rinascimentale", si può definire cavaliera, il punto di vista non è unico, può essere dall'alto, dal basso, da vicino. In questa pittura spesso è scritta una poesia, sulla parte bianca, che rappresenta il cielo e poiché i segni calligrafati sono affini a quelli del dipinto, si integrano perfettamente in questo. È una pittura spirituale nel senso che rappresenta un'esperienza di spiritualità non perché serva ad un culto.

L'immagine dipinta è concepita come un corpo e come tale deve essere vitale. È fondamentale il vuoto, che non è un aspetto formale, nel senso comune di supporto, sfondo o alternanza col pieno. Il vuoto è la possibilità che si esprima il *Ch'i* ovvero il soffio che anima le cose. Il tratto del pennello deve seguire il soffio, renderlo presente, solo in questo caso diventa segno. Scrive Hua Lin: "Quando la pittura giunge al punto in cui essa è senza traccia, sulla carta sembra un'emanazione naturale e necessaria di quella carta, che è il vuoto stesso. [1, p. 71]

A questo punto mi domando se e soprattutto in quale senso si può definire segno il tratto che dà vita a questa esperienza di pittura, così diversa rispetto a ciò che in Occidente è stata la pittura e per scoprirlo seguo fino in fondo l'affascinante racconto di Francois Cheng, quando si dedica ad approfondire la personalità di Shih t'ao, cui affida il compito di rappresentare nella sua essenza la pittura cinese.

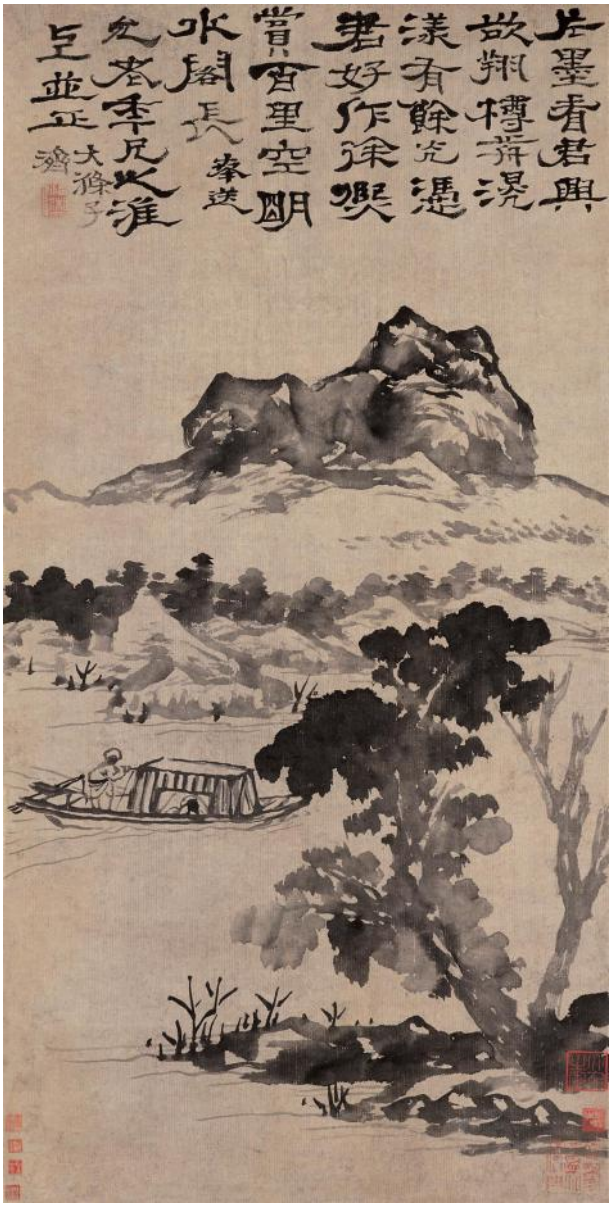
Shih t'ao (inizio dinastia T'sing ,XVII-XIX sec) nacque forse nel 1641, oltre che famoso pittore è autore dei non meno famosi *Discorsi sulla Pittura*. Personalità tormentata ebbe una vita tormentata fin dall'infanzia: egli che era di stirpe regale, a seguito della caduta della dinastia Ming, nel 1634 rischiò di essere ucciso insieme al padre e fu salvato fortunosamente dai servi. Fu monaco *Ch'an*, ma ad un certo punto lasciò il suo maestro. Viaggiò molto e cambiò spesso il suo nome.

Scrive Francois Cheng che: "In Cina la pittura è una filosofia completamente in atto", [1, p. 23] infatti senza conoscerne il pensiero

che sottende non si può né capire né apprezzare questa pittura assolutamente non naturalistica, che rinuncia al colore, cui solo allude diluendo o inspessendo l'inchiostro, che presenta paesaggi nebbiosi, monti scoscesi, forme aggrovigliate e talora allusive al corpo umano. Lo stesso Shih t'ao, nei suoi *Discorsi sulla Pittura* (cap.1) dice che "L'unico tratto di pennello è l'origine di tutte le cose, radice di tutti i fenomeni (….) La pittura promana dall'intelletto; si tratti della bellezza dei monti, dei fiumi, di personaggi e cose (….) Mediante l'Unico Tratto di Pennello l'uomo può restituire, senza perdere nulla, un'entità più grande in miniatura: dato che lo spirito se ne forma fin dall'inizio una visione chiara, il Pennello giungerà fino alla radice delle cose (…)". [1, p. 96]

Fin dall'esordio dei suoi *Discorsi* Shih t'ao afferma il carattere cosmologico della pittura, che crea imitando il gesto dell'origine, un microcosmo del tutto analogo al suo modello, dove non si tratta però di imitare ciò che si vede, ma di ritrovare in sé quella forza del Vuoto, che dà vita a tutte le cose. Ecco perché ribadisce che è l'intelletto che crea, però non l'intelletto come progetto, volontà, che significherebbe distanza dall'origine, ma la pienezza della sua forza, che diventa gesto, tratto. Osservo a questo proposito una consonanza ed un distanza dalla tradizione occidentale che anche ha praticato le idee di microcosmo, di imitazione, ma all'interno di una ragione dell'essere: qui invece l'ordine è quello del divenire.

Più avanti, nello stesso capitolo, si legge: "Abbandonandosi all'onda della mano, d'un gesto, si percepiranno l'apparenza formale e lo slancio interiore di monti e fiumi, di personaggi e oggetti inanimati, degli uccelli e degli animali, delle erbe e degli alberi, dei vivai e dei padiglioni, degli edifici e dei piazzali; li si dipingerà secondo natura o se ne sonderà il significato; se ne esprimerà il carattere o se ne riprodurrà l'atmosfera, li si rivelerà nella totalità o li si suggerirà ellitticamente (…). Perché fu detto: la mia vita è quella dell'Unità che abbraccia l'Universale". [1, pp. 96-97] Qui



tutto sembra vivere della stessa vita, ciò che è animato e ciò che non lo è, non c'è distanza neppure tra chi percepisce e chi è percepito, la pittura consente di pervenire a quell'unità che rappresenta il punto d'arrivo di ogni sentimento religioso, di ogni teologia anche di quella cristiana o comunque anche dei monoteismi del vicino Oriente ma la differenza è evidente.

Qui la pittura è una via al Tao che non è una divinità personale, è la natura colta nel suo divenire, non come essenza, quindi, ma come modalità. Però c'è anche da osservare come quell'abbandonarsi all'onda della mano di un artista cinese del XVII secolo faccia pensare per analogia a recenti e tuttora vitali

pratiche occidentali della pittura, dall'espressionismo astratto alla pittura informale, all'automatismo di matrice Dada, a quanto di legato all'immediatezza del sentire con il corpo è comunque presente in ogni esperienza artistica, sempre. Eppure, distante è l'idea di questo gesto che è immedesimazione con la natura vivente non lacerazione o rivolta, non prorompere dell'inconscio e, come tale, resta lontano dalla gestualità contemporanea. Almeno quanto il Taoismo dall'Esistenzialismo europeo.

Questo tratto del pennello imbevuto d'inchiostro ha caratteri individuali, esprime una specificità di volere artistico, pur collocato com'è all'interno di una disciplina ascetica volta ad uscire dal pensiero dell'io? L'osservazione della tormentata, talora allusiva e sensuale pittura di Shih t'ao, il paragone con altre opere di altri artisti cinesi a lui contemporanei toglie ogni dubbio sulla forza di questa grande personalità d'artista: resta però da osservare come questo sia, nella sostanza, più un problema nostro che suo, un problema della nostra tradizione occidentale, della nostra e questa sì globale dimensione commerciale dell'arte.

Tradurre è sempre tradire, si sa ed è opportuno perciò conservare la consapevolezza di come sia inadeguato l'uso della parola segno, prelevata dal contesto della critica d'arte quale si è sviluppata in Europa negli ultimi tre secoli ed usarla a proposito di una pittura e di un artista cinese, lontano nel tempo, dalle coordinate del nostro pensiero ed appartenente ad una tradizione ancora più antica e millenaria. "Il tratto calligrafico cerca di superare il paradosso che accompagna ogni figura tracciata, che nel suo essere compiuta annulla la vitalità del gesto (…). il ritmo vitale e respiratorio veicolato dal segno è anche tra il tempo e lo spazio, perché sottolinea il carattere transeunte dell'immagine, la sua qualità sempre incipiente (...)".[11, p. 259] In questo senso, il segno di Shih t'ao, pure operando all'interno di una disciplina ascetica codificata, si carica di un particolare, individuale sentire, nella misura in cui è espressione corporea, immediata trascrizione di una volontà di espressione, proprio di quell'artista, proprio di quel momento. Immagino come abbia tremato Francois Chen di fronte al suo proposito di tradurre nel francese, che pure padroneggiava, il suo originario cinese.

È bene, credo, avere piena coscienza della impossibilità teorica, della parzialità effettiva di ogni operazione di questo tipo: l'ingenuità purtroppo o per fortuna, direi, non è del nostro tempo. Saper nutrire l'idea dell'alterità, ci dice Francois Jullien è fondamentale per rinnovare il pensiero filosofico, che resta capacità di pensare diversamente; solo così è possibile realizzare un vero dia/logo, purché, come egli stesso afferma, all'interno di una condivisa intelligibilità, di quel patrimonio comune, cioè, che affonda le sue radici nella natura umana e nella condivisione delle esperienze fondamentali. Senza questo fondo comune nessuna traduzione sarebbe possibile. In questo senso, nel senso di promuovere l'intelligibilità, è importante, credo, il tentativo di riconoscere affinità, di indicare versanti compatibili, tendenze condivise: Pasqualotto ha svolto un lavoro puntuale, intelligente, importante. Il senso però dell'alterità, che induce al serio confronto resta comunque fondamentale per un pensiero che voglia resistere alla falsa universalità della comunicazione globale, che tutto uniforma e riduce al dominio dell'economico.

BIBLIOGRAFIA

[1] CHENG, Francois, *Vide et Plein. Le Langage Picturel Chinois*, Paris, Edizions du Seuil, 1979, traduzione italiana di Michele Leone Barbella, Napoli, Guida editori, 1989.

[2] MARCHIANÒ, Grazia, "Esterno-Interno, bios e zoè nella Percezione di una Mente Unificata" in *Estetica, Studi e Ricerche*, anno VI, 2, Bologna, Il Mulino, 2016.

[3] JULLIEN, Francois, "Decostruzione da Fuori. Dalla Grecia alla Cina e Ritorno", in *aut/aut* 328 (ottobre-dicembre 2005), Milano, Il Saggiatore.

[4] PASQUALOTTO, Giangiorgio, *Il Tao della Filosofia*, Prima edizione Milano, Est, 1997.

[5] PASQUALOTTO, Giangiorgio, *Estetica del Vuoto*, Venezia, Marsilio editore, 1992.

[6] UNGARETTI Giuseppe, "I fiumi", 1916, in *L'Allegria*, in Ungaretti, Milano, Il Sole 24 Ore, 2007.

[7] CLERC, Hervé, "Le Cose come Sono, una Iniziazione al Buddismo Comune", in MARCHIANÒ, Grazia, op. cit.

[8] DIELS, Hermann e KRANZ, Walther, *I Presocratic*i, a cura di Giovanni Reale, Milano, Bompiani, 2006.

[9] JULLIEN, Francois, *Il Nudo Impossibile,* Roma, Luca Sossella, 2004.

[10] RICCA, Laura, "L'uomo e la Natura in Giappone: Omologia e Conoscenza di Sé", in *Estetica, Studi e Ricerche*, vol. VI, n. 2, Bologna, Il Mulino, 2016.

[11] GHILARDI, Marcello,"Scrittura e Crisi, la Calligrafia Giapponese (Sho) tra XIX e XX secolo" in *Estetica, Studi e Ricerche*, VI, 2 Bologna, Il Mulino, 2016, pp. 251-267.

Ornella Marini

L'EVOLUZIONE DEL SEGNO IN UNA PROSPETTIVA FILOGENETICA ED ONTOGENETICA IL TEST DELLA FIGURA UMANA

NEL PRESENTE ARTICOLO SI TRATTERÀ DEL SEGNO DAL PUNTO DI VISTA DELL'EVOLUZIONE PSICOLOGICA NELLA FASCIA EVOLUTIVA, partendo dalla considerazione che il disegno è stato un bisogno dell'uomo legato alla possibilità di proiettare e raccontare se stesso diventando, nell'arte, anche una opportunità di comunicazione e condivisione delle proprie esperienze ed emozioni, nonché un'eventualità catartica.

Infatti, se ammiriamo le produzioni grafiche degli uomini "primitivi", possiamo constatare che la filogenesi coincide con l'ontogenesi: ad esempio nelle immagini che accompagnano queste righe, documentanti i graffiti presenti nelle grotte di Santo Domingo, possiamo rilevare come questi uomini avessero il bisogno di rappresentarsi e di comunicare anche tramite la proiezione nel disegno delle proprie figure, immerse spesso in scene della vita quotidiana.

Prendiamo i primi(tivi) esempi di disegno spontaneo della figura umana presenti a Santo Domingo che, come dicevamo, sono presenti in queste pagine: possiamo facilmente notare qui – ma la cosa vale per tutti gli altri esempi che sono giunti fino a noi – la similitudine tra la produzione antica ed i disegni contemporanei dei bambini e/o dei soggetti con disturbo psicotico. Entrambi hanno – con le dovute differenze – in comune un funzionamento della mente "primitivo", che porta a rappresentazioni del sé similari.

Solo la nostra specie è capace di utilizzare tale espressività, questa capacità di espressione simbolica a fondamento segnico. Giungiamo così al nucleo di questo articolo: partendo da questa disposizione umana naturale della manipolazione dei segni con funzioni di autorappresentazione, è stato elaborato uno dei test psicologici più sensibile, duttile ed affascinante: il Test della Figura Umana. Questo test rientra, per le sue caratteristiche, tra i test proiettivi – strumenti psicologici che si basano sul concetto di proiezione: "'Proiezione' deriva dal latino 'pro-iacio', letteralmente 'gettare davanti'. Quando stacchiamo un contenuto da noi stessi per poi porcelo davanti agli occhi ed osservarlo come se fosse qualcosa di esterno, ecco che stiamo proiettando qualcosa che ci appartiene. (…) la proiezione conserva il contenuto del senti-

mento inconscio, spostando l'oggetto dal suo sentimento".[1]

Ogni individuo ha un mondo privato, strutturato secondo principi organizzatori specifici della propria personalità: i test proiettivi studiano questi ultimi inducendo il soggetto a portarli ad agire su di un materiale più o meno privo di struttura. La struttura di personalità si manifesta nelle sue condotte comportamentali: esse rappresentano la forma di adattamento all'ambiente.

Le reazioni stimolate con i metodi proiettivi possono manifestare moduli di condotta che la personalità attiverebbe in situazioni analoghe. Il test proiettivo propone qualcosa di completamente nuovo al soggetto, cui deve essere dato un senso, organizzandolo. In questo caso il soggetto ignora il significato delle proprie reazioni e non può riferirsi ai benefici dell'esperienza appresa.

I test proiettivi hanno perciò i seguenti vantaggi: tendono a deviare l'attenzione del soggetto da sé stesso; attenuano le barriere difensive; non si presentano come una minaccia al prestigio personale ed alla stima di sé; i soggetti si interessano al compito; si riduce al minimo la possibilità della contraffazione delle risposte (rischio maggiormente elevato con l'uso di questionari di personalità, soprattutto nell'ambito peritale).

Il Test della Figura Umana si inserisce in questo quadro di riferimento ma, a differenza di tutti gli altri strumenti psicodiagnostici, è l'unico che non è stato prodotto dagli psicologi: questi ultimi hanno semplicemente studiato ed elaborato delle scale di maturità e degli indici di interpretazione basandosi su di un'attitudine spontanea dell'uomo, in altre parole proprio su quel bisogno di comunicare e rappresentare tramite segni che è presente nella nostra specie da decine di migliaia di anni. Questa caratteristica rende certamente il Test della Figura Umana uno degli strumenti più sensibili per indagare la personalità sia dal punto di vista cognitivo sia dal punto di vista affettivo.

Storicamente, questo test è nato dalle indagini pioneristiche di F. Goodenough,[2] la quale elaborò una scala di valutazione volta a misurare il livello di intelligenza nei bambini. Le ricerche successive – innanzitutto quelle di K. Machover – hanno sempre più affinato le indagini di Goodenough, giungendo a comprendere alla fine di trovarsi di fronte a

qualcosa di più di un semplice test di misurazione dell'intelligenza – insomma ad un vero e proprio *test di personalità*.

A titolo esplicativo parleremo un po' più dettagliatamente di un segno importante presente nel test della Figura Umana: gli occhi. Se guardiamo i primi segni, che corrispondono alle forme più primitive fino ad arrivare a quelle maggiormente evolute, vediamo che gli occhi appaiono inizialmente, sempre a coppia, sotto forma di punti oppure di piccoli cerchi vuoti o colorati, per poi gradatamente evolversi verso la forma ovale con sempre maggiori particolari che si aggiungono nel tempo; anche la posizione reale degli occhi nel volto si approssima alla realtà gradatamente: la posizione reale si raggiunge, di solito, verso gli undici/dodici anni.

Lo studio approfondito e dettagliato della produzione della Figura Umana, seguendo l'evoluzione dei segni nelle varie fasi, ha portato ad una definizione chiara di tutti gli elementi che devono essere presenti ad una determinata età del bambino. A titolo esplicativo si riporta la descrizione relativa ai cinque anni, diversa per maschi e femmine. Le femmine a quell'età come standard disegnano la bocca ed il naso (entrambi in forma semplice o evoluta), i piedi, gambe e braccia (entrambe attaccate al tronco) ed il vestiario; i maschi disegnano almeno due elementi tra testa, occhi, tronco, gambe, capelli, bocca; il naso sulla testa è presente (in forma semplice o evoluta), il tronco può esservi in forma ancora schematica, comunque più lungo che largo, le braccia e le gambe possono essere ancora rappresentate con un semplice tratto ma comunque attaccate al tronco, piedi e vestiario sono presenti.

Ovviamente tutto il resto della Figura Umana disegnata, così come lo spessore del tratto, la collocazione spaziale sul foglio, ecc. sono elementi altrettanto importanti, che sono stati studiati e vengono utilizzati con altrettanta cura. In tal modo è stato possibile elaborare una scala di maturità molto precisa e più puntuale di altri complessi reattivi, in quanto il Test della Figura Umana è libero da influenze culturali: è uno strumento transculturale. Per quanto riguarda invece la somministrazione a bambini appartenenti a ceti sociali svantaggiati, ha il merito di poter rilevare il

quoziente di maturità effettivo, a differenza di test che presentano al loro interno scale linguistiche, le quali penalizzano i minori che non padroneggiano sufficientemente bene la lingua nazionale, utilizzando maggiormente le forme dialettali. Inoltre la bravura tecnica del disegnatore è anch'essa ininfluente in relazione all'interpretazione dei risultati.

I segni prodotti possono essere interpretati come già detto secondo uno schema che riguarda la loro frequenza rispetto alla fasce di età, ma il Test della Figura Umana da reattivo creato per misurare l'intelligenza è diventato un test che indaga la personalità complessiva di un individuo. Abbiamo infatti una possibilità di interpretazione sia da un punto di vista intellettivo sia da un punto di vista del significato affettivo. In età evolutiva diventa un potente strumento di diagnosi, intesa come inquadramento di personalità, di prevenzione del disagio, ma anche ed indipendentemente dall'età come monitoraggio dell'andamento di un trattamento psicoterapico. Risulta utile anche in età avanzata, come strumento diagnostico per monitorare il deterioramento delle capacità cognitive in base alla presenza di segni non congrui con la maturità.

Come già evidenziato, il test della Figura Umana è utilizzabile in tutte le fasce d'età; pertanto, considerando sempre come si modifica il segno nell'evoluzione umana, anche l'andamento della psicoterapia di un soggetto adulto può essere verificata in maniera scientifica. La proiezione delle problematiche inconsce nella Figura Umana diventa un metodo scientifico per seguire l'andamento della Psicoterapia, mostrandosi un potente alleato dello Psicologo, che ottiene così un importante *feedback* oggettivo del proprio lavoro le cui risultanze vengono condivise con il paziente.

Inoltre, il test diventa un terzo elemento nella relazione psicoterapeutica da utilizzare in situazioni di *enpasse*, quando, ad esempio, il paziente usa eccessive difese verso il cambiamento. Ad esempio, quando un soggetto insiste troppo su un suo aspetto di personalità che crede vero ma che in realtà non gli appartiene, gli si possono ricordare i dati della prima somministrazione ed invitarlo a farne un'altra per controllare se è ancora così. Questo diventa un uso creativo del test e permette di evitare contrapposizioni tra terapeuta e paziente, in quanto il test diventa un elemento terzo del percorso terapeutico.

BIBLIOGRAFIA

[1] LIS, Adriana, *Il Blender Gestalt Test*, Firenze, Giunti Organizzazioni Speciali, 1998.
[2] ROYER, Jacqueline, *La Personalità del Bambino Attraverso il Disegno della Figura Umana*, Firenze, Giunti Organizzazioni Speciali, 1979.
[3] PASSI TOGNAZZO, Dolores, *Metodi e Tecniche nella Diagnosi della Personalità*, Firenze, Giunti Barbera, 1975.
[4] RAPETTI, Alessandra, *Valutazione Clinica e Metodi Proiettivi. L'Uomo e la Società*, Roma, Bulzoni, 1983.